

**Identidade, Corpo e Género:
A Representação das Personagens Transgénero no Cinema**

Inês M. Silvestre

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação,
Área de Especialização em Cinema e Televisão**

Setembro, 2018

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, Área de Especialização em Cinema e Televisão, realizada sob a orientação do Prof. Dr. Luís Gouveia Monteiro.

*«Alguns Homens nascem nos seus próprios corpos,
outros têm que lutar por eles».*

- Anónimo.

Agradecimentos

O reduzido espaço através do qual manifesto a minha profunda gratidão a todos os que, de forma direta ou indiretamente, contribuíram para a realização da minha tese de mestrado vem limitar as minhas profundas palavras de agradecimento. Muitos foram aqueles que com a sua presença, apoio e conhecimento intelectual tornaram esta odisséia possível. A todos os que de alguma forma contribuíram e ajudaram um imenso obrigado.

Ao professor Luís Gouveia Monteiro agradeço a orientação, o apoio incondicional, a total disponibilidade, o bom julgamento e a passagem de saberes e competências que permitiram solucionar as dúvidas e os problemas nas diferentes fases da dissertação.

À faculdade, ao diretor do curso e a todos os docentes agradeço a colaboração e a confiança.

Ao Gabriel agradeço a presença, o apoio e toda a ajuda.

À minha mãe, ao meu pai e aos meus avós um imenso obrigado por acreditarem em mim, pela educação, pelos valores e oportunidades oferecidas. Espero, muito em breve, poder retribuir todos os sacrifícios e esforços que fizeram por mim.

Por último, a todos aqueles que batalharam e continuam a batalhar pela igualdade dos direitos humanos, pelo respeito à identidade de género, à cidadania e à saúde agradeço a inspiração e a dedicação que permitiu a interrogação das questões que conduziram aos movimentos de mudança. Aos que com as suas forças lutaram e lutam pela igualdade de género e aos que ao viver como são perderam e perdem as suas vidas eu dedico este trabalho.

**Identidade, Corpo e Género:
a representação das personagens transgénero no cinema**

Inês M. Silvestre

Resumo

Com base nas matérias que exploram o corpo, o género, a identidade e a sexualidade o presente estudo, desenvolvido no âmbito da Área de Especialização Cinema e Televisão do Mestrado em Ciências da Comunicação, teve como objetivo perceber como é que as personagens transgénero são representadas nos filmes *mainstream*. A linguagem discursiva sobre a identidade de género ao influenciar diretamente a construção e reprodução de personagens não tradicionais nas narrativas de cinema levou a que estas fossem distinguidas umas das outras, assim analisar-se-á a representatividade, o tipo de interpretações feitas e os diferentes grupos onde se inserem *crossdressers*, transexuais e transgéneros.

PALAVRAS-CHAVE: Transgénero, Cinema, *Crossdresser*, Género, Corpo

**Identity, Body and Gender:
the representation of the transgender characters in cinema**

Inês M. Silvestre

Abstract

Based on the subjects of body, gender, identity and sexuality the present study, developed in the scope of Cinema and Television Specialty Area part of the Communication Science Master Degree, aimed to understanding how transgender characters are represented in mainstream films. The discursive language on gender identity by directly influenced the set of construction and reproduction of nontraditional characters in film narratives led to those being distinguished from each other, therefore the study will analyzing the representativeness, the type of interpretations made and the different groups where crossdressers, transsexuals and transgenders are inserted.

KEYWORDS: Transgender, Cinema, Crossdresser, Gender, Body

Índice

1. Introdução.....	8
1.2.1. Enquadramento Teórico.....	11
1.2.2. O Essencialismo e o Género.....	12
1.2.3. O triângulo sexo, género e orientação sexual.....	13
1.2.4. Identidade e Pós-modernidade.....	15
1.2.5. Teoria <i>Queer</i>	18
2. Problematização.....	20
3. A representação das personagens transgénero no cinema.....	23
3.1. Transgénero «Enganador».....	29
3.2. Transgénero «Mamã».....	35
3.3. Transgénero «Monstro».....	40
3.4. Transgénero «Revolucionário».....	45
4. Conclusão.....	53
5. Referências bibliográficas.....	55
6. Filmografia.....	59

1. Introdução

O cinema ao ser um epítome de todas as artes constitui-se como um dos mais importantes e diversificados modos de expressão cultural da sociedade contemporânea. A sua relação com o conhecimento e com a tecnologia permitiu associar à imagem em movimento e aos códigos visuais as manifestações literárias e ritmos musicais que alteraram a forma como comunicamos, os domínios da ilustração do real, os estímulos audiovisuais e as linguagens categóricas.

O meu primeiro contacto com a comunidade transgénero aconteceu através dos *media* que permitem a disseminação de vários conteúdos e a generalização das mesmas informações por todos os seus recetores. Pela televisão assisti a programas sobre identidade de género, a debates sobre a mudança de sexo, a *reality shows* em que a participação do transgénero foi distinguida e a telejornais que noticiaram casos de violência e de discriminação. Pelo cinema assisti a uma representação das suas vidas e aos papéis desempenhados em sociedade. Pelos jornais li os seus testemunhos. E pela internet percebi as razões para o crescimento do ativismo.

Todavia, sinto que é importante destacar o cinema dos restantes *media* porque o seu discurso motiva a transmissão de saberes, valores e ideologias, organiza o conhecimento para o debate crítico, ajuda a desenvolver a personalidade e as relações interpessoais, a dinâmica dentro do corpo social e o pensamento do sensível que orienta o contínuo ato de conhecer, o fluxo das ações particulares e as práticas compreendidas pelos sujeitos (Boal, 2008:190-193).

O cinema funciona como uma janela pela qual se observa a realidade que muitos desconhecem ou desaprovam pelo apedutismo das mentalidades mais conservadoras. A presença de travestis, *drag queens* e *crossdressers* existe desde sempre em qualquer sociedade, no entanto, as suas conceções foram variando de acordo com a época e com os conflitos originados pelos grupos de poder que determinaram as suas manifestações e influenciaram consequentemente as narrativas do cinema, estas ao preconizarem as primeiras representações sobre a transgressão de género e sobre as práticas comportamentais dos indivíduos transgéneros direcionaram, por intermédio de uma linguagem canónica, as suas personagens para o

entretenimento que continuou a efetivar as discórdias dos debates políticos, religiosos e médicos.

O cinema como um meio que comunica de forma direta com o público transforma-se numa unidade que tem de ser visualizada, mas sobretudo decifrada através de uma leitura crítica. Como a estética da imagem inclui um saber que pertence à esfera do pensamento o seu diálogo é motivado pelo conjunto das técnicas que expressam um raciocínio e concedem ao argumento de cinema um olhar inscrito sobre as palavras do seu discurso que permite a reprodução e a interpretação dos elementos apresentados ao público.

A imagem ao ser pensada e concebida como um meio que é capaz de comunicar, influenciar e ensinar encontra-se circunscrita à utilização de diferentes procedimentos de controlo visual para que tal como a linguagem que é falada e escrita transmita a quem a observa uma razão, um sentimento ou uma emoção desejada pelos modelos que nelas se encontram apoiados. Metz (1980:59) afirma que a passagem de uma imagem para outra em cinema constrói uma linguagem que projeta e amplia as possibilidades do pensar e da representação da realidade que os suportes mais tradicionais não foram capazes de conceber. É a partir da linguagem estabelecida pelo cinema que serão analisadas as imagens pelas quais os indivíduos transgéneros são figurados, mas também o discurso que por elas é promovido.

Um dos principais objetivos da dissertação passa pelo entendimento da correlação entre a linguagem imagética e a exteriorização de um pensar que organiza o sentido, a proximidade e a visibilidade de um corpo singularizado por uma identidade própria. Assim, torna-se fundamental perceber que tipo de linguagem é essa introduzida pelas imagens e se as mesmas são categóricas, que responsabilidade apresentam e que formalização do conhecimento permitem para uma melhor organização social com liberdade e igualdade entre transgéneros e cisgéneros.

Deleuze (2000) e Foucault (1979) reconhecem a dialética, ou seja, a comunicação tal como a conhecemos como um sistema corrompido pelo excesso e pelo consumo que ocorre na sociedade. É diante desse pensamento que surge a necessidade de renovar a ligação reflexiva e a relação de entendimento que exercemos uns com os outros e com os diferentes objetos que tornam possível o

abandono das ideias depreciativas das sociedades coligadas, controladas e controladoras. Ao contrariar a dialética hegeliana, Deleuze (58) relaciona as noções organizadas às experiências não-estruturadas que misturam «a determinação de um conceito próprio de diferença com a inscrição da diferença no conceito em geral». É a combinação da “diferença” nas duas dimensões que vai permitir a variedade e a multiplicidade comunicacional das imagens que afastam as ideias sugeridas pelos raciocínios mais comuns.

A representação do corpo transgênero no meio artístico possibilitou a criação de uma linguagem estruturalista para a análise das novas dinâmicas de resistência que passaram a utilizar a imagem como um dos principais suportes para o desmantelamento do conceito de gênero na pós-modernidade. No cinema, a linguagem discursiva sobre a identidade de gênero influenciou de forma direta a formação e a reprodução de personagens não tradicionais que as narrativas visuais confirmaram através daquilo que é e não é espectável pelo público. Para um determinado conjunto de audiências «o transgênero confirma a fantasia da fluidez comum à noção de transformação da pós-modernidade», para outras apresenta «o poder duradouro do sistema de gênero binário» e para um outro universo confirma «a visão utópica de um mundo possível, cheio de diferentes subculturas» (Halberstam, 2005:89-93).

J. Jack Halberstam afirma, também, que a representação de personagens transsexuais, travestis, *drag queens* e *crossdressers* no cinema *queer* possibilita a «alteração das anteriores narrativas enganosas que estavam destinadas a surpreender e a chocar o público (através dos seus corpos e das suas ações) por produções verdadeiramente independentes em que a ambiguidade de gênero não serve para surpreender, mas sim como parte das novas formas de reprodução de heroísmo, vulnerabilidade, visibilidade e representação». Os seus corpos ao adquirirem novas formas de percetibilidade para além de atraírem um público mais genérico começam ao mesmo tempo a ganhar o interesse das linguagens do cinema comercial que despertou um universo baseado na exploração do conhecimento sobre a identidade e autenticidade das suas realidades.

1.2.1. Enquadramento teórico

Em *Uma Estética da Existência*, Michel Foucault (2006:67) argumenta que «o sujeito é constituído através das práticas de sujeição» que o próprio declara serem um resultado da disciplina¹ que serve para dominar os diferentes corpos, organizar as instituições e conceber as técnicas de poder que exercem um «controle minucioso» sobre os elementos que compõem a sociedade. É da disciplina que derivam os sistemas de padronização masculinos e heterossexuais que servem de base para a reprodução dos corpos subordinados, contudo a sua reprodução nem sempre foi linear ou em conformidade com as normas polarizadas.

Foi a partir da liberalização das práticas sexuais e da “descoberta” do sujeito homossexual que a sociedade começou a interpelar as ideias e os princípios estabelecidos sobre o que é ser homem e o que é ser mulher, isto é, sobre o que é ser do sexo e do género masculino e do sexo e do género feminino. A ligação entre o sexo e o género que organizava as regras, os valores, os desejos e a sexualidade ao ser interrompida veio originar a discussão e a conceptualização sobre o que é a identidade de género, desafiar os comportamentos humanos e questionar os papéis sociais atribuídos a cada pessoa conforme o seu sexo de nascimento.

Segundo Moser (1989) o sexo é uma categoria biológica e o género uma distinção sociológica. A separação dos dois conceitos ocorreu, durante a década de 80, a partir do momento em que os grupos feministas e ativistas pelos direitos humanos e pela igualdade passaram a utilizar o termo “género” no lugar de “sexo” acentuando, desta forma, a ideia de que a diferença de comportamento entre o homem e a mulher não dependia do seu sexo biológico, mas da definição de género que é determinada pelas concepções sociais e culturais.

O conceito de género desenvolvido pelas teorias de estruturação social e pelos pensamentos feministas fez emergir uma nova apreciação crítica que o distanciou das visões naturalistas que compreendiam o comportamento do homem e da mulher como uma consequência direta do sexo biológico.

¹ Para Foucault a disciplina serve para dominar o sujeito, controlar as suas condutas e organiza-lo em sociedade. A disciplina, o poder e a vigilância permitem o processo de «docilização dos corpos».

1.2.2. O essencialismo e o género

O essencialismo identifica e diferencia os homens e as mulheres através da construção de papéis sociais que são determinados e associados à biologia e à anatomia do corpo humano. Difundido pela doutrina do catolicismo e pelas teorias da neurobiologia, da neuropsicologia, da sociologia genética e do darwinismo social o pensamento essencialista combina as características psicológicas e subjetivas dos sujeitos ao naturalismo que organiza os papéis a serem desempenhados pelo sexo/género masculino e pelo sexo/género feminino (Roudinesco, 2008:16-21).

Charlotte Witt (2011:19) explica que a organização do sistema binário e a naturalização imutável dos vários papéis encontra-se circunscrita aos modelos dispostos pelo sexo que servem como definição dos mesmos. O género ao ser estruturado pela «função social reprodutiva» do sujeito vai determinar os papéis e as posições sociais que os indivíduos do sexo masculino e do sexo feminino vão ocupar num contexto histórico e cultural. Estes são justificados pela necessidade de manter a espécie humana e pelas relações que suportam e a organizam a sociedade.

Para a autora (79) o género é o «princípio da unidade normativa», ou seja, é um instrumento de reconhecimento social que atribui à posição de ser um homem e à posição de ser uma mulher papéis que permitem que ambos sejam inseridos dentro de uma sociedade. A partir desses os dois serão relacionados com outras posições que estão ligadas umas às outras e envolvidas pelo mesmo quadro de normas sociais.

Witt (18) afirma que todas as posições ocupadas pelos sujeitos correspondem aos diferentes papéis sociais que são determinados pelos padrões associados ao seu papel principal definido pela função reprodutiva. A noção de género ao ser aplicada através do sexo permite que o sujeito seja transformado num agente social participativo, este ao ocupar diferentes posições sociais atua por intermédio das mesmas como forma de alcançar os objetivos estabelecidos pelas entidades coletivas reguladas.

O sexo e o género ao serem considerados termos permutáveis e enraizados através da constituição externa e interna dos corpos determinam assim o que é o masculino e o que é o feminino.

1.2.3. O triângulo sexo, género e orientação sexual

A partir da segunda metade do século XX os estudos sobre o género possibilitaram um novo olhar a respeito do sujeito e da forma como o mesmo se insere em sociedade. Diferentes sociólogos, psicólogos, filósofos e sexólogos ao interrogarem-se sobre as diferentes funções sociais desempenhadas por cada sexo separaram-nas da sua configuração biológica porque o modo de agir, de falar, de vestir, as ocupações e os interesses de cada pessoa não devem ser limitados e controlados de acordo com o órgão sexual com que se nasce.

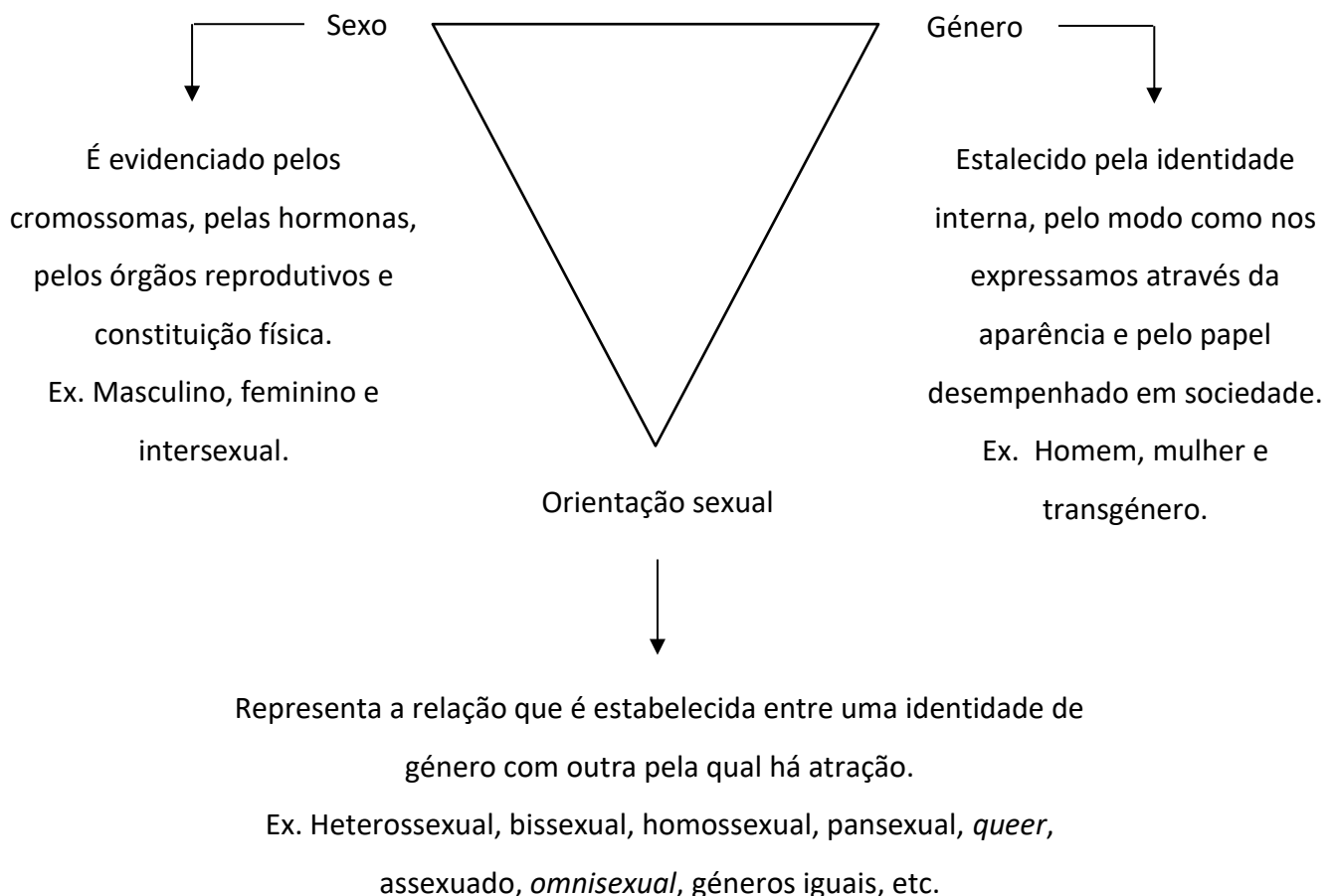
Joan Wallach Scott (1998:3-6) afirma que é na história, na cultura e na comunicação estabelecida por uma sociedade que organiza as relações entre diferentes sujeitos que podemos encontrar a base e a explicação para a noção de género que deixa de estar associada à diferença do sexo. Os pensamentos modernos ao criticarem a anterior combinação entre o sexo biológico e o género reconheceram que este último é determinado pela identidade caracterizada pelo interior não orgânico do sujeito, pela forma como o mesmo se expressa socialmente através dos seus maneirismos e pelos papéis desempenhados em sociedade, já o sexo compreende apenas as características demarcadas pelos cromossomas, pelas hormonas, pelos órgãos reprodutivos e pela constituição física.

Se no passado as relações de poder foram estabelecidas e aprimoradas, como escreveu Swain (2000:139), pela «disciplinaridade e pelas formas de adensamento político sobre os corpos» diferenciados e construídos pelas interpelações essencialistas, a partir da década de 80 foi o género a assumir a representação das relações de controlo e de poder que passaram a ser introduzidas pela reconhecida diferença sexual entre indivíduos. Desta forma, os papéis sociais deixam de estar estruturados pela diferença do órgão sexual para serem organizados através de um encadeamento de poderes que mostram como os sujeitos devem condicionar as suas ações como forma de continuar as condutas sociais já existentes.

Motiva pelo feminismo, pelo conceito de desconstrução de Derrida e pela teoria do poder de Foucault, Joan W. Scott (3-6) sugere um paradigma que compreende a totalidade das relações sociais e sexuais entre dois sexos e dois

gêneros. Embora nos seus discursos verifiquemos uma continuação do género binário, as suas análises motivaram a desconstrução e a descentralização do essencialismo de género. As suas abordagens permitiram salientar os aspetos culturais e acompanhar as ideias de um sistema binário que ao ser questionado possibilitou o início das teorizações sobre os elementos dos grupos que não se regulavam pelos padrões sociais, culturais e sexuais anteriormente fixados. Dentro desses grupos são destacados aqueles que não apresentam uma expressão e/ou identidade de género e/ou orientação sexual considera “normal”. Esta redefinição de ideias veio também mostrar que a orientação sexual não é definida pelo sexo biológico, mas pela identidade de género e atração pelo outro.

O triângulo criado por Owen Marciano e Ross Neely (2008) ajuda a compreender a ligação que se estabelece entre os três elementos que mostram como é incomensurável a identidade. A combinação do sexo, do género e da orientação sexual é ilimitada e tão natural como qualquer outro agente que nos torna únicos.



1.2.4. Identidade e Pós-modernidade

As profundas destruições causadas pelas duas grandes guerras no século XX determinaram o abandono das precedentes ideias e opiniões que ultrapassadas foram substituídas e organizadas por um pensamento estruturado no sentimento, no ceticismo e na dúvida que contrariou «à anterior linguagem ditatorial que submeteu a existência e as práticas a uma universalidade não detalhada» (Harvey, 1993:19).

Fredric Jameson (1998) compreende o conceito de pós-modernidade como uma noção que reúne os novos comportamentos sociais conforme a existência e a seriação económica da sociedade homogeneizada pelo consumo e pela tecnologia que, de forma consequente, possibilitou o espaço e a liberdade para a reflexão social que questiona «a ideia de estabilidade, de uniformidade e da imutabilidade alterada pelos discursos que ressaltam a verdade subjetiva, a contingência do conhecimento e a natureza dos relacionamentos estabelecidos pelas instituições socioculturais» (Ryan, 2009:32). Os pensamentos e as críticas da pós-modernidade são um resultado de todas as transformações que favorecem a «base teórica e científica que desfaz e contraria a diferença social entre o homem e a mulher, a desordem do tempo presente e a incapacidade de repto» através de um raciocínio que motiva a desconstrução da “verdade” substituída por um pluralismo de ideologias mais prudentes e flexíveis (Ryan, 2009:36).

Zygmunt Bauman pensa a modernidade e a pós-modernidade como conceitos regulados por dois valores ocidentais que, de acordo com a época e com os discursos de um sistema particular, são validados um pelo outro. Na modernidade, em que vigorava a estrutura de proteção sob o estado nacional, a segurança prevaleceu sobre a liberdade individual que no pós-modernismo passou a ser suportada pelo domínio da primeira força. O filósofo, vai mais longe, afirmando que sem a percepção da segurança e a presença da liberdade torna-se difícil ter uma existência digna porque a «segurança sem liberdade é escravidão» e a «liberdade sem segurança é um completo caos».

Na pós-modernidade o sujeito ao ter liberdade para usufruir de novos prazeres e experiências constrói e fundamenta a sua identidade ultrapassando as anteriores barreiras conformadas pela mudança. Esta efetivou-se como uma prática perpetuada e

(re) ajustada pela segurança, quando a há, sobre as diferentes conexões, oportunidades e subjetivações que colocam o sujeito debaixo de um sentimento de mudança e de majoração dos discursos identitários.

Bauman (2005:19) afirma que «as “identidades” flutuam no ar, algumas são escolhas próprias ao passo que outras são produzidas e lançadas pelas pessoas à nossa volta e por esse motivo é preciso estar em alerta constante para que as primeiras sejam defendidas em relação as últimas». Encontramo-nos, segundo este pensamento, perante o discurso que confirma (podendo regulamentar) os domínios da natureza coletiva de que queremos fazer parte e das ameaças que as constituem. É a possibilidade de escolha e os perigos que resultam dessa ação que afastam o sujeito dos modelos clássicos e essencialistas. Todavia, as suas manifestações e o envolvimento de diferentes identidades entre universos distintos motivaram não só a sua continuidade, mas também o segmento identitário.

A crescente autonomia individual que permitiu a formação de identidades diversificadas originou, paralelamente, a separação dos sujeitos em três grupos com base nas relações de poder. Ao primeiro grupo (o predominante) pertencem todos aqueles que apresentam uma identidade «coesa, firmemente fixada e solidamente construída». No segundo grupo (o estigmatizado) encontram-se as identidades determinadas por aqueles que exercem uma influência sobre as escolhas de cada sujeito e que levam à substituição dos «poucos relacionamentos profundos por uma profusão de contactos poucos consistentes e superficiais». Por último, no terceiro grupo (o da subclasse) encontramos os sujeitos que vêem as suas identidades negadas ou abolidas, essas situam-se à margem dos espaços sociais «considerados adequados e admissíveis» onde habitualmente as identidades são «procuradas, escolhidas, construídas, avaliadas, confirmadas ou refutadas» (Bauman, 2005:19;40; 46 e 76).

O conceito de modernidade líquida² de Zygmunt Bauman (13) apresenta-se como uma forma de olhar o «mundo repleto de sinais confusos, dispostos na mudança

² Ao invés de utilizar os termos «modernidade» e «pós-modernidade» de Hall, Bauman opta pelos conceitos de «modernidade sólida» e de «pós-modernidade líquida». Este define o tempo presente e contrapõe os conceitos, as ideias e as estruturas sociais da sociedade sólida (XVI-1945).

rápida e de forma imprevisível». A percepção do estado líquido, da sua fluidez e da individualidade permitiu o debate entre as relações de poder e o controlo dos corpos organizados pela identidade e materialidade do sujeito que passou a ser estruturado pela cultura e pelos estudos de género. Deste debate resultou uma espécie de dependência entre os dois domínios que motivaram a seguinte questão: como é que devem os corpos serem controlados? Sem qualquer resposta concreta, sabe-se apenas que é através dos conflitos gerados que unem e dividem as bases ideológicas que são provocadas as mudanças no pensamento e na estrutura social.

A essência e a composição do corpo emergem dos relacionamentos que cada sujeito constrói na presença e em associação com os outros. Estes quando rejeitam a individualidade observam-na como um «desvio» ou uma «anormalidade», mas no caso de lutarem contra a divisão, opressão, punição e exclusão opõem-se ao anterior etnocentrismo reconhecendo novas formas de identidade, estas são «infinitas» e «duradouras» existindo nas mais variadas dimensões para serem escolhidas, imaginadas ou concebidas (Bauman, 2005:19).

A noção de sociedade líquida aproxima-se da proposição de materialidade de Judith Butler (1999) por ser também ela um contraste que coloca em causa todas as tentativas de endurecimento social.

Indissociável da sua posição como ativista, Butler (140) argumenta que a identidade de género não antepõe qualquer «preceito normativo», isto é, não existem normas que determinem o género, nem repetições que possam ser consideradas como verdadeiras ou falsas uma vez que, o corpo funciona como «um suporte que não pode ser restringido a duas possibilidades comuns». A autora argumenta que «o género é uma estilização do corpo que se repete através de um conjunto de atos desenvolvidos dentro de uma esfera reguladora que é desconstruída com o passar do tempo, pela produção da sua aparência como forma natural de o ser», refutando desta forma a intrínseca noção de que o género é “verdadeiro” e transcendente aos preceitos culturais que o determinam. Estes são naturalmente um efeito das relações de poder.

1.2.5. Teoria *queer*

Inicialmente exteriorizada num contexto de mudança social durante o final da década de 80, a teoria *queer* é uma corrente teórica que estabelece um diálogo contínuo com o conceito e estrutura da pós-modernidade. A adoção e utilização do termo *queer*³ pretende funcionar como um método que elimina as associações pejorativas e os significados preconceituosos pelas noções e descrições subjetivas organizadas por um sistema assimétrico.

Suportada por diferentes pensadores e ativistas, a teoria *queer* é uma derivação das ideias do pós-estruturalismo francês e da luta política contra o vírus da sida nos Estados Unidos da América. A sua ideologia combina os pontos consonantes das teorias de Jacques Lacan⁴, de Jacques Derrida⁵ e de Michel Foucault que revogam os sistemas binários, a naturalização dos papéis sociais e a diferenciação biológica que tipifica os corpos em modelos ajustados ao sexo.

Eve K. Sedgwick, David M. Halperin, Judith Butler e Michael Warner são alguns dos teóricos que basearam as suas propostas *queer* nas análises que contrapõem a sexualidade como um mecanismo de poder. As suas ideias ao refutarem as lógicas antropológicas e o androcentrismo sugerem novas e diferentes interpretações que se relacionam entre si para uma forma de categorização e, conseqüente, desconstrução sexual.

³ Anteriormente, o termo *queer* foi utilizado para discriminar todos aqueles (gays, lésbicas, bissexuais, transexuais e transgéneros) que não se encontravam dentro dos padrões estabelecidos pela sociedade heterossexual. De forma a positivar o seu significado, este adquiriu «todo o seu poder através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos» (Butler, 2002:58).

⁴ Para Lacan (1985:27) a sexualidade não está relacionada com a origem biológica. O impulso sexual deriva da separação do filho da mãe (o objeto de desejo), da imposição da figura paterna e do «inconsciente estruturado por uma linguagem» que utiliza Édipo como o elemento da simbologia.

⁵ Derrida desconstrói a noção de sexualidade que estava implícita pelos sistemas binários. Tanto a heterossexualidade, como a homossexualidade fazem parte do abrangente conceito que evidencia a articulação entre ambas e a perceção natural (histórica) e não natural (a não normativa).

Sendo o corpo um elemento da ordem das epígrafes discursivas e da disciplinarização, Butler (18) argumenta que Foucault procurou subverter a configuração do poder binário e o modelo jurídico opressor e oprimido, outorgando algumas estratégias para derrogação da hierarquia de gênero. Para o filósofo francês a sexualidade dos corpos não é limitada pelas diferenças biológicas, pelos atos sexuais ou pelas moralidades que construíram as suas demarcações.

A desconstrução da sexualidade levou à teorização sobre a identidade gay e lésbica que assim permitiu aprofundar os estudos sobre as minorias sexuais. Ao abraçar a “transgeneridade” e a intersexualidade a teoria *queer* analisa os conhecimentos e as práticas sociais que organizam a sociedade e sexualizam os corpos, a cultura e os comportamentos sexuais previamente determinados.

Segundo Louro (2001:546), «*queer* significa colocar-se contra a normalização das relações de poder definidas pela heteronormatividade». A sua reflexão ao ser materializada pela identidade de gênero tem espaço para discutir o conceito de performance como criação e sustentação da identidade, das formas como essas mudam ou resistem às mudanças na sociedade. Para Judith Butler a identidade é performativa porque é representada por uma fluidez que pode ou não ser transitória e reafirmada por diferentes manifestações que questionam o sistema estruturado. Essas (as manifestações *queer*) ocorrem através do desvio das normas pela dissociação das sexualidades monogâmicas e heterossexuais, pela subjugação do pensamento binário e pela superação das ideias produzidas pelo desconhecimento e medo em relação ao “outro”.

2. Problematização

Nos últimos anos foram publicados vários estudos que mostram a pequena e fraca representação das personagens femininas, das minorias étnicas, dos membros da comunidade LGBT e dos indivíduos portadores de deficiência no cinema norte-americano. Os investigadores afirmam que Hollywood continua «a privilegiar as narrativas protagonizadas por homens brancos, heterossexuais e saudáveis»⁶. Essas são construídas por uma estrutura padrão que revela vários dos estereótipos e das noções pejorativas difundidas ao longo dos séculos.

Em julho de 2017, a Universidade do Sul da Califórnia divulgou, como já é habitual, os dados da análise realizada às 4583 personagens dos 100 filmes mais lucrativos de 2016. A pesquisa revelou que apenas 31,4% das personagens eram mulheres, 29,2% pertenciam a grupos ou minorias étnicas, 2,7% representavam indivíduos portadores de deficiência e 1,1% eram membros da comunidade LGBT. Destes 1,1% nenhuma personagem era transgénero.

Neste mesmo ano, o estudo da GLAAD que avalia a quantidade, a qualidade e a diversidade das personagens LGBT nos filmes produzidos pelos grandes estúdios de Hollywood identificou apenas uma personagem de género não binário. Esta chama-se ALL (“tudo”, em inglês) e faz parte do filme de comédia *Zoolander 2* onde é apresentada como uma sátira aos papéis de género “menos usuais”. A ativista Sarah Rose (2016) considerou a personagem como «uma versão exagerada e caricatural do indivíduo andrógono/transgénero/não-binário» que o cinema *mainstream* continua a propagar.

Em 2017, o estudo da GLAAD mostra que nenhum dos 109 filmes produzidos pelos sete maiores estúdios de Hollywood incluiu personagens transgénero.

As três publicações falam sobre um «manto de invisibilidade» que envolve a representação de indivíduos não padronizados no cinema. No caso das personagens transgéneros a invisibilidade comprovada pelos números poucos variáveis dos últimos

⁶ Dr. Stacy L. Smith na TedWoman 2016

(acedido em 5 de abril, 2018 via <https://www.youtube.com/watch?v=7kkRkhAXZGg>)

anos é agravada pelo modo como são retratadas em filmes que levam um público alargado e diversificado às salas de cinema. Sarah Ellis⁷ (2015), presidente e CEO da GLAAD, afirma que «os filmes de Hollywood estão muito aquém de qualquer outra forma de media quando se trata de retratar personagens LGBT (...) muitas vezes, as poucas personagens LGBT que surgem no grande ecrã são alvo de piadas ou baseadas em clichés, a indústria cinematográfica deve abraçar histórias novas e inclusivas se quiser manter-se competitiva e relevante».

Entre 2014 e 2016 nos 300 filmes mais populares foi encontrada uma só personagem transgénero. Evidenciando a incapacidade dos filmes comerciais em retratar estas personagens de forma correta, o relatório da GLAAD expõe o modo insidioso como essa foi representada e utilizada como *punchline*. Quer tenha sido intencional ou não, este tipo de representação pode originar uma série de comportamentos e atitudes negativas sobre pessoas transgénero.

Em 2013 foram encontradas duas personagens transgénero em filmes produzidos por grandes estúdios de cinema americanos. Como consequência desta realidade, os investigadores da GLAAD utilizaram as duas personagens para estabelecer uma relação entre o papel social e o tempo ocupado por cada uma no cinema. Foi concluído que em *We Steal Secrets: The Story of Wikileaks* (2013) as imagens da militar transgénero têm pouca duração quando comparadas com a importância dada à representação difamatória da personagem cómica do filme *Instruction Not Included* (2013), constata-se que quanto mais caricata ou mesmo irreal for a personagem mais tempo e importância ser-lhe-á dada num filme.

Estudos recentes apontam o cinema de Hollywood como um veículo que determina e altera o pensamento partilhado, os valores emanados, o comportamento do público e o dinamismo dos papéis de relevância social. Assistir a um filme de temática LGBT pode promover a compreensão e a aceitação destas pessoas em sociedade, contudo a maior parte das representações manifestadas até hoje não têm

⁷ Entrevista ao Hollywood Reporter em novembro de 2015

(acedido em 5 de abril, 2018 via <https://www.hollywoodreporter.com/news/lgbtq-activists-call-zoolander-2-842548>)

sido significativas. Em alguns casos as representações LGBT prejudicam os avanços conseguidos e levam à marginalização dos membros da comunidade.

Em países como a Rússia ou o Uganda as recentes leis discriminatórias foram estruturadas pelos estereótipos e preconceitos das sociedades antigas onde imperava a intolerância e a rejeição. Hollywood ao possuir os meios necessários para incluir grupos minoritários na sociedade deve parar de produzir personagens que confirmam tais sentimentos e ideias sobre indivíduos transgêneros. Essas personagens ao serem firmadas por informações errôneas ou deturpadas levam a um forte sentimento de repulsa e à violência que ainda hoje encontramos em várias nações e grupos do mundo.

A representatividade dos segmentos minoritários no cinema é essencial porque permite abordar em massa as questões que envolvem os grupos que a sociedade tende a esquecer. Com o esquecimento vem o abandono e aqueles que são abandonados não possuem uma voz, não têm direitos, não são reconhecidos ou respeitados.

3. A representação de personagens transgênero no cinema

No começo da pesquisa para esta dissertação direcionou-se um olhar para um tempo passado onde algumas das personagens, cenas e filmes contrariaram as regras dominantes de uma época ou fase particular.

Hollywood durante o período de censura do código Hays⁸ incluiu diferentes representações de personagens LGBT nos seus filmes. Estas eram mostradas de um modo discreto e subtil em que os atores e as atrizes, ao interpretá-las, faziam-no de uma forma não categórica, isto porque tais papéis rebatiam a conduta moral e os bons costumes impostos pela sociedade que punia a excentricidade e a arrogância dos génios destas personagens, geralmente retratadas como vilões ou como a figura cômica da história.

O cinema ao assumir-se como um prolongamento das transformações e fantasias das artes cénicas utiliza a sua narrativa e as personagens que dela fazem parte como um enunciado social que manifesta a originalidade e a pluralidade das identidades que caracterizam o género, a cultura e a sociedade organizada em grupos. A proximidade entre o corpo masculino e o corpo feminino revelada pela história do teatro⁹ permitiu reduzir a distância que separava os dois géneros inveterados. A simulação e a troca das posturas sociais, dos comportamentos, das roupas e das espiritualidades realizadas no teatro funcionaram como uma abordagem inicial à subjetividade que mais tarde o cinema trabalhou de forma direta, formulando e desvendando um maior conjunto de identidades através do espectro de variações possíveis.

⁸ Conjunto de regras de censura que controlou os temas abordados no cinema e no teatro. Alguns dos tópicos expressamente proibidos em Hollywood, entre 1930 e 1968, foram o adultério, o suicídio, a droga, o sexo e a homossexualidade.

⁹ A história do teatro está diretamente ligada ao travestismo e à censura das mulheres como atrizes. Desde da Grécia Antiga até ao Renascimento as personagens masculinas e femininas foram sempre interpretadas por atores que dessa forma remeteram o termo travesti para o disfarce utilizado num espetáculo.

Em *Hamlet* (1921), Asta Nielsen interpreta a princesa que é forçada pela rainha a ser um homem. O seu disfarce é utilizado como estratégia para garantir a estabilidade ao reino num período em que o velho Hamlet regressa ferido da guerra e a rainha dá à luz uma menina em vez do pretendido filho varão. A história baseia-se na análise do crítico literário Edward P. Vining (1881) que compreende o protagonista da peça de teatro como uma mulher. Mais do que uma reinterpretação das personagens criadas por Shakespeare o olhar de Vining sugere uma nova leitura sobre a definição dos papéis sociais, das identidades de género e das sexualidades.

No filme o sofrimento de Hamlet é uma consequência da solidão, da androgenia e dos desejos que aos poucos são exteriorizados. Nesta versão a personagem principal desespera pela coroação que lhe é devida, mas que a natureza do seu género impede, pelo amor do amigo Horácio que se mostra interessado em Ofélia e pela confirmação das suspeitas sobre o tio que envenenou o rei Hamlet para alcançar o trono e governar o reino da Dinamarca. O tio Cláudio ao casar com a mulher do seu irmão transforma a relação de Hamlet com a mãe numa união instável que leva a protagonista do filme a uma loucura fingida. É essa loucura que pretende desestabilizar o governo e o casamento que aos olhos de Hamlet faz da rainha Gertrudes uma traidora¹⁰ pelos crimes de adultério e incesto cometidos.

Com parte da narrativa fabricada o filme utiliza o seu argumento para discutir os pontos em que a heterossexualidade, a performance de género, a ligação de sucessão patrilinear e a suposição melancólica do género incentivam a rutura com os princípios medievais (Bildhauer, 2011:84). É importante destacar que em muitos dos casos Bettina Bildhauer não considera que esta rutura aconteça ou funcione de forma total porque vários dos filmes que subvertem e expõem as estruturas mais resistentes da história e do género fazem-no de um modo «pré-moderno» em que o desfecho das suas narrativas é conduzindo à anterior ordem normativa. Essa «reversão» (como lhe

¹⁰ Na época em *Hamlet* foi escrito (1599-1601) as mulheres que casavam uma segunda vez cometiam o crime de adultério. Tanto na peça de teatro, como no filme a traição é agravada pelo facto da rainha Gertrudes ter casado com o seu cunhado cometendo assim um outro crime, o de incesto. Todas as mulheres casadas eram consideradas filhas e irmãs dos membros da família dos seus esposos.

chama a autora), que também acontece em Hamlet quando Horácio descobre¹¹ que Hamlet é uma mulher, não a impede de considerar este filme como um paradigma que consegue ir mais longe do que tantas outras estruturas narrativas com fundamento para transformar os pontos questionados nos seus ensaios académicos.

A transformação da história de Hamlet e das personagens que muitos conhecem permite ao público identificar «a desnaturalização das identidades de género centradas na compreensão dos processos históricos que legitimaram a subordinação das mulheres, tendo como substrato teórico a compreensão moderna do sujeito universal (...) essa desnaturalização também avança em direção à sexualidade, ao corpo e às subjetividades» (Bento, 2006:70). O *crossdressing*, a performance e os sentimentos da protagonista do filme revelam a ligação que é estabelecida entre a identidade de género, o existencialismo, a fenomenologia e a construção do eu/ser que contrapõem as anteriores doutrinas instigando às liberdades, às responsabilidades e às subjetividades de cada pessoa.

No filme a conhecida frase «ser ou não ser, eis a questão» continua a persistir no universo da dúvida do existir ou não existir, do viver ou não viver uma vida dominada pelo sofrimento em que a única solução parecer ser a morte. «Ser ou não ser» prende-se com a questão de agir, de exercer uma ação e de tomar uma posição diante dos diferentes acontecimentos que se sucedem na vida. É uma interrogação sobre a própria existência que, de acordo com Sartre (1946:2), «persiste e governa à essência», esta é um resultado das escolhas individuais e não dos conceitos ou ideias pré-estabelecidas. Cada indivíduo, ao tornar-se alguém, fá-lo a partir das decisões por si tomadas.

¹¹ Hamlet depois de assassinar Polónio (o conselheiro do tio Cláudio e o pai de Ofélia) é desafiado por Laerte (o filho de Polónio) para um duelo que pretende vingar a morte do seu pai e o suicídio da irmã Ofélia que enlouquece com o falecimento do pai e com a rejeição de Hamlet. Nessa luta, Hamlet ao ser atingido pela espada envenenada de Laerte cai no chão e Horácio ao tentar encontrar o corte de Hamlet percebe que o seu amigo é na verdade uma mulher e que os seus sentimentos sempre foram “corretos”. Horácio ao segurar o corpo de Hamlet afirma: «Na morte o teu segredo é revelado! O teu coração de ouro é o de uma mulher! É tarde de mais, amada, tarde demais!».

A questão da identidade de género em *Hamlet* relaciona a interrogação do monólogo «ser ou não ser» com o existencialismo de Sartre, que por sua vez fundamenta o pensamento «ser é tornar-se» de Simone de Beauvoir. Em *O Segundo Sexo* (2005), a filósofa francesa escreve sobre a construção do papel da mulher remetendo o leitor para o ato do nascimento, ou melhor, para a ausência do ser que nesse momento não é ainda (neste caso em particular) uma mulher. A existência não determina o próprio ser que nasce sem qualquer predefinição e ganha a sua essência através da experiência, para a autora a essência não é algo que vem com o ser, mas que adquirimos com os acontecimentos que vivemos e que decorrem com o tempo.

Hamlet de Asta Nielsen não se identifica enquanto indivíduo do sexo masculino ou transgénero, no entanto, toda a história que a envolve trata das mesmas questões que outros filmes uns anos mais tarde colocaram quando desenvolveram narrativas com personagens cuja identidade de género não correspondia àquela associada ao seu sexo biológico. Tal como *Hamlet* que foi obrigada a desempenhar «o papel de um homem para agradar a sociedade» (Vining, 1881:21), também as primeiras personagens transgénero no cinema foram forçadas a assumir uma identidade de género com a qual não se identificavam e correspondia àquela associada ao seu órgão sexual. Este paradoxo enuncia, mais uma vez, a difícil separação entre género e sexo que levou a que personagens como estas fossem recriadas e adaptadas a outras histórias de cinema que gradualmente passaram a direccionar os seus conteúdos para uma dimensão humana e de importância social.

No cinema europeu e no cinema americano a ambiguidade do argumento e das representações das personagens gays, lésbicas, bissexuais e transgénero serviu como método de inclusão que conquistou o espaço necessário para que os códigos e as fórmulas de abordagem contextual dos filmes fossem alterados em favor de uma maior visibilidade controlada pelo juízo coletivo de construção da realidade e mediador da verdade de um mundo fictício que parece tão autêntico. É através da representação dos enredos do cinema, ou seja, do «sonho vívido e contínuo» que é possível compreender diferentes domínios sociais, mas também acreditar nas imagens que são artificialmente construídas (Gardner, 2004:16). Deste modo, torna-se importante pensar na forma como certas identidades são apresentadas ao público e

no papel que a sétima arte desempenha para o desenvolvimento das opiniões sobre aqueles que pertencem a uma minoria que para muitos é desconhecida e com a qual nunca tiveram contacto.

O cinema ao mostrar uma realidade desconhecida transforma-se num *media* influente porque apresenta diferentes visões que comportam a carga de um sentimento coletivo que divide ou agrupa o público. O cinema desenvolve um parecer sobre um assunto que depois é debatido e utilizado como exemplo. É através da análise de um conjunto filmes que se pretende perceber como é que a sétima arte aborda e insere em contexto diferentes personagens transgénero, que tipo de linguagens estéticas e narrativas são construídas e qual é a autenticidade das identidades e dos corpos de tais personagens.

Influenciada pelas obras *The Celluloid Closet* do historiador e ativista Vito Russo (que aborda a narrativa homossexual em Hollywood através da análise de filmes conhecidos) e *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks - An Interpretive History of Blacks in American Films* do escritor e historiador Donald Bogle (que identifica os estereótipos das personagens de raça negra no cinema norte-americano), Joelle Ruby Ryan separa em *Reel Gender: Examining the Politics of Trans Images in Film and Media* as personagens transgénero em quatro grupos diferentes, classificando-as de acordo os com estereótipos pelas quais são representadas nas narrativas de cinema e televisão durante o período 1950-2005.

Reel Gender: Examining the Politics of Trans Images in Film and Media é uma investigação construída a partir da realidade do passado, dos acontecimentos vividos pela autora (que é transgénero) e do diálogo estabelecido pelos movimentos do pós-estruturalismo. A relação entre o saber e o poder, as políticas sociais e a substituição da ordem e dos privilégios da “verdade absoluta” pelo ecletismo e pela subjetividade alteraram as linguagens utilizadas pelos media, as tendências no género narrativo e modo como as pessoas transgéneros se relacionam num mundo em que a sua aceitação e inclusão nem sempre é fácil. Ryan ao identificar as personagens transgénero, como «enganadores», «mamãs», «monstros» e «revolucionários», evidencia os precedentes formalismos que definiram e cingiram as liberdades e os

direitos humanos, opõem-se ao estruturalismo e à nova crítica que sugere a separação da obra e do autor.

No mesmo seguimento, Jeremy Russel Miller em *Crossdressing Cinema: An Analysis of Transgender* analisa o modo como as personagens transgénero são representadas em filmes de comédia, terror, suspense e drama. A sua análise é baseada nos ensaios académicos de Rebecca Bell-Metereau, John Phillips, Marjorie Garber e Joelle Ruby Ryan que demonstram as convenções narrativas e os códigos visuais utilizados para transparecer, dificultar ou impedir a identidade dessas pessoas e a proximidade entre transgéneros e o público.

Miller afirma que existe um distanciamento que favorece a identidade heteronormativa, uma representação constitutiva e restritiva do posicionamento do transgénero na sociedade e uma composição da sua personificação no cinema que o coloca numa das três posições definidas pelas construções visuais dos filmes que vêm a identidade de género como uma posição tomada por um contexto social específico. Baseando o seu ensaio na dissertação de Joelle Ruby Ryan, Miller identifica essas três posições através das representações que mostram os transgéneros como «farsas», «assassinos» ou «indivíduos insurgentes que reivindicam a sua identidade».

Ambos os trabalhos pressupõem a importância de uma correta visibilidade das realidades transgénero. A sua exposição é uma oportunidade para dar a conhecer diferentes identidades de género, ampliar a dimensão das mesmas e explorar a sexualidade.

O cinema ao ser um mediador dos processos de subjetivação das identidades fluidas quando representa o transgénero pode reiterar o preconceito, desafiar as perceções individuais que se encontram comprimidas (enfatizando as inter-relações que se estabelecem) e induzir as importantes questões sobre a noção de género, sexo e autenticidade das identidades e dos corpos. A realidade transgénero é importante para todos porque possibilita a separação do sentido das identidades fundadas e vinculadas a uma realidade assente em dois princípios que apenas permitem que sejamos homens de sexo masculino ou mulheres de sexo feminino.

3.1. Transgénero «enganador»

As personagens que se inserem neste grupo utilizam o disfarce como um meio para alcançar os seus objetivos. Normalmente, são escritas para filmes de comédia em que o *crossdressing* é utilizado como o elemento que provoca o riso e acompanha os desejos das personagens que precisam de se transformar numa outra pessoa/personagem durante um determinado período de tempo (Ryan, 2009:62).

De acordo com a sua definição, estas não devem ser consideradas como representações transgénero porque são construídas com base na farsa, todavia torna-se necessário compreender as leituras e os significados gerados por este tipo de representações, se estas são ou não capazes de questionar a sociedade ou desafiar a complacência moral (Kuhn, 1985:57).

Em 1959 estreou o filme que muitos consideram ter levado ao desaparecimento do código Hays em Hollywood. Produzido sem a aprovação do sistema de controlo o filme *Some Like It Hot*, de Billy Wilder, conta a aventura dos músicos Joe e Jerry que após testemunharem um terrível assassinato improvisam um plano dissimulado para saírem da cidade. Os dois decidem fazer-se passar por membros do sexo oposto para se juntarem a uma banda de jazz feminino que viaja para a Florida.

Joe e Jerry ao vestirem-se com roupas de mulher criam duas identidades que atravessam a construção social feminina e o universo masculino. O filme dissipa a escuridão das linhas de separação de género e mostra as experiências dos dois homens como mulheres de maneiras diferentes. Joe é aquele que possui um maior controlo da sua persona feminina e manifesta, de modo cuidado, comentários elucidativos sobre os comportamentos e situações provocadas pelas outras personagens do sexo masculino, já o amigo Jerry distancia-se da sua própria identidade, neste caso de uma identidade que é masculina quando se transforma em mulher.

Jerry ao deixar-se dominar pela personalidade de Daphne (a sua construção feminina) é apresentado à sala de cinema como um elemento de desequilíbrio das diferentes posições que a sociedade considera como “corretas”. O músico quando aceita o pedido de casamento do milionário Osgood desafia e altera o sentido dos

comportamentos reconhecidos ao mesmo tempo que problematiza as normas do feminino e direciona subtilmente o foco da narrativa para os pontos capazes de abordar o conceito de performance de género, de sexualidade e de supressão dos corpos.

Neste filme a transformação de género ao conseguir divertir e fazer rir o público funcionou como o método que possibilitou a exploração dos temas desautorizados pelo código de censura. A graciosidade do texto e das suas personagens permitiu mostrar ao público a presença da homossexualidade, da objetificação feminina, das noções deformadas pelo masculino e a falta de sensibilidade sobre as questões que versam o tema da identidade de género. Estas apesar de não serem tratadas de forma explícita são prorrogações das anteriores abordagens, por vezes trabalhadas de forma ingénua e não propositada, de filmes como *I Don't Want To Be A Man* (1918), *The Isle Of Love* (1922), *Beggars Of Life* (1928), *Sylvia Scarlett* (1935), *Jitterbugs* (1943) e *Boy! What A Girl!* (1946) que também abordam os conceitos de identidade de género e de *crossdresser*.

Em *Some Like It Hot* as relações estabelecidas entre os alter-egos dos dois protagonistas e as personagens do sexo masculino revelam as dificuldades, o preconceito, os problemas e as interdições a que as mulheres estão sujeitas. Mais do que um elemento provocador do riso o *crossdressing* sensibiliza e dá a conhecer «o modo como a outra metade vive».¹²

O filme serviu de base para comédias de sucesso como *Tootsie* (1982), *Victor/Victoria* (1982), *Just One of the Guys* (1985), *Sorority Boys* (2002), *Juwanna Mann* (2002) e *White Chicks* (2004). No entanto, o que antes foi uma crítica ao sistema binário e funcionou como parte humorística do filme de Wilder num quadro posterior

¹² Depois dos primeiros assédios sexuais sofridos por Jerry, esse questiona o companheiro sobre os comportamentos sexistas e de insistência sexual por parte dos homens. Joe ao tentar esclarecer o músico afirma que «os homens não querem saber (do interior e do exterior de uma mulher) desde que essas estejam a usar uma saia (...) funciona como acenar uma bandeira vermelha à frente de um touro». Após Jerry ser apalpado por um homem no elevador Joe conclui a sua explicação dizendo ao amigo que «agora conheces (bem) o modo como a outra metade vive».

falha ao não reconhecer a grande dimensão do espectro da sexualidade e do género. Se a abordagem de *Some Like It Hot* é considerada avançada para a década de 50 as alterações e as fórmulas dos filmes que por ela foram influenciados fracassam pela reduzida e anormal inclusão de personagens transgénero, intersexuais ou de diferente orientação sexual¹³.

Podemos assim dizer que a «narrativa progressiva»¹⁴ de *Some Like It Hot* desafia e reforça o sistema de género binário. Das diferentes análises estruturadas a partir do seu texto são significativas aquelas que mostram o *crossdressing* como uma forma de «subversão da construção tipicamente patriarcal das relações de género e das diferenças que delas resultam» (Martinez, 1998:143), os alter-egos femininos como elementos de «exploração de uma identidade que não deve ser construída pela sociedade» e os relacionamentos de cariz amoroso entre personagens do mesmo sexo como um «despertar para a existência da homossexualidade» (Wicke, 1997:369). Contrapondo estas observações encontramos aquelas que reforçam um modelo de género que não se estende para além do binário, são estas que se aproveitam da sexualidade e da identidade de género para conseguir fazer rir o público que durante o filme confere «o carácter absoluto de ambas em reafirmar a ordem “natural” do género fixo e da subjetividade unitária» (Kuhn, 1985:57).

Esta última forma de análise é a mais comum sobre os posteriores filmes de comédia que continuaram a servir-se das linguagens narrativas e dos códigos visuais de uma sociedade heteronormativa que reduz a identidade transgénero a objeto de ridicularização em vez de corroborar, com maior ou menor dificuldade, o universo estruturante da sua existência (Miller, 2012:54).

¹³ Saporito, J. (2016). *How did “Some Like It Hot” challenge gender norms and censorship rules of the era?* (acedido em abril de 2018 via: <http://screenprism.com/insights/article/how-does-some-like-it-hot-discuss-gender-and-challenge-censorship-standards>).

¹⁴ De acordo com Marjorie Garber (1993:69), a narrativa progressiva é aquela cujo o protagonista é «subvertido pelas forças sociais e económicas a disfarçar-se para obter um emprego, escapar à repressão ou ganhar “liberdade” artística ou política».

O filme *Tootsie* é utilizado em vários ensaios como um paradigma que confirma a ordem “natural” do género e a construção da sexualidade citada por Anette Kuhn em *The Power Of The Image*. Nesta longa-metragem a falsa transformação de género produzida pelo protagonista Michael Dorsey afasta quaisquer parecenças ou ideias de correlação entre homens e mulheres. Os espectadores ao assumirem as percepções das personagens masculinas e femininas enganadas pela personagem principal colocam cada género num grupo de representação que comprova o enraizado modelo de género salvaguardado pela própria “natureza” (Ryan, 2009:79-83), tal modelo estende-se à sexualidade e às formas de resistência que a cultura heterossexual produz para si consoante os atos normativos e não normativos que combatem a invasão daquilo que é considerado estranho (Butler, 1999:6).

As pesquisas de John Phillips em *Transgender on Screen*, de Ryan (2009:139) e de Miller (2012:34) afirmam que no filme *Tootsie* a utilização do *crossdressing* comprova a necessidade que a sociedade tem em possuir um motivo que perversamente a entretém e satisfaz. O *crossdressing* como instrumento de construção de uma identidade própria, mas diferenciada é ridicularizado e distinguindo pelos sistemas que privilegiam as identidades reguladas pelos padrões das fortes estruturas sociais que determinaram a transformação e regressão das personagens anteriormente mencionadas e, conseqüentemente, das que por estas foram e continuam a ser influenciadas.

Este tipo de representações transgénero é um resultado da escassa informação sobre um tema que é tratado através da habitual estratégia utilizada pelas narrativas humorísticas que «derivam de uma afirmação de ego», estas fazem com que «o público se sinta parte de um grupo privilegiado ou superior àquele para o qual as gargalhadas são direccionadas» (Eitzen, 1999:55). Os risos provocados por ideias deformadas sobre alguém que não integra um grupo maioritário socialmente aceitável endossam aqueles que continuam a reparar nas “diferenças” para serem favorecidos.

Segundo o criador da Teoria da Superioridade o riso é «causado por uma ação repentina que nos agrada ou pela apreensão de algo disforme em pessoas cuja comparação nos enaltece. Isso ocorre com a maior parte daqueles que conscientes da sua pouca capacidade se favorecem pela observação das imperfeições dos seus

semelhantes. O rir e o desfrutar dos defeitos alheios é um sinal de pusilanimidade porque os grandes homens estão sempre preparados para ajudar os outros durante os seus infortúnios, comparando-se apenas com os mais capazes» (Hobbes, 2004:51).

Para Dirk Eitzen (1999:55), que estabelece um paralelismo com as ideias de Hobbes, a maioria dos filmes de comédia «depreciam os comportamentos e as normas não projetadas pelos mecanismos de poder¹⁵ que tentam corrigir aquilo que consideram ser um “desvio”, agredindo (socialmente) quem é visto como alguém “diferente”». Segundo o autor, este paradigma pode ser alargado para além do contexto humorístico uma vez que permite compreender as transformações que provêm da urgência e da necessidade pessoal de conquistar algo determinado pela sociedade.

Vale a pena notar que a comédia é um dos géneros mais populares do cinema americano e aquele com mais representações transgénero. Os alter-egos das personagens dos filmes mencionados são construídos por estereótipos heterossexuais que fixam ideias, conceitos ou modelos que distinguem a ordem heteronormativa que invalida a identidade transgénero (Miller, 2012:106), qualquer forma de transição é apenas manifestada durante um curto período de tempo para entreter o público que é divertido quando «enfatizadas as dificuldades e as trapalhadas de alguém que se esforça para realizar uma performance contrária à da sua “natureza”» (Louro, 2008:92).

É no momento do desenlace da narrativa que os padrões do sistema de género binário são mais perceptíveis. Segundo Garber (1993:69), a generalidade das representações transgénero utilizadas para o registo cómico derivam das personagens masculinas heterossexuais que as personificam, estas ao serem fundamentadas pelos estereótipos mais comuns retornam (sempre) à “normalidade” pela «inexistência do prazer sexual» originado pela «frustração do desejo no período em que o género feminino é representado».

¹⁵ Segundo Foucault (2004:193) o poder funciona e é praticado por uma rede de instituições que exercem diferentes tipos de influência. Neste sistema os indivíduos não só circulam, como também têm autoridade e sofrem conforme às ações dos demais.

Em *Some Like It Hot* o alter-ego de Joe (Josephine) é silenciado quando o saxofonista mostra interesse em Sugar Kane e cria uma nova identidade (dessa vez masculina) para conquistar a personagem de Marilyn Monroe. Também em *Tootsie* o protagonista Michael Dorsey ao apaixonar-se por uma colega de trabalho vê-se obrigado a confessar que não é uma mulher e que Dorothy Michaels é somente um alter-ego por ele concebido. Ambas as revelações asseveram o pensamento hétero (Witting, 1980:6) discutido pelas vertentes que afetam a representação, a diversidade e a inclusão transgênero, são estas que no ápice em que Julie (a colega de Michael) descobre que Dorothy é um homem justificam a forte ligação e os sentimentos desenvolvidos entre ambos.

Numa análise à narrativa de primeiro plano, *Tootsie* confirma que neste tipo de filmes a representação do indivíduo transgênero é «algo provisório» que leva o espectador, como elemento da sociedade, amigo ou familiar, a acreditar que as pessoas transgênero podem abandonar a sua verdadeira identidade de gênero (Miller, 2012: 106).

Segundo Joelle Ruby Ryan (2009:66), Talia Mae Bettcher reconhece a representação do «transgênero enganador» como uma «enorme violência emocional contra as pessoas transgênero que assim vêm a sua integridade moral, individualidade e autenticidade negada». A identidade transgênero e o *cross-dressing* ao serem encarrados como objetos grotescos e não como elementos que posicionados são olhados por inteiro, sem qualquer barreira que os distancie, traduzem a falsa ideia que a identidade e a sexualidade podem ser autenticamente restabelecidas uma vez que a sua transformação é simplesmente construída sobre uma mentira reconhecida e aceita pela sociedade.

3.2. Transgénero «Mamã»

Joelle Ruby Ryan apoia-se na monografia de Donald Bogle e nas terminologias de referência que o autor utiliza na categorização das personagens afro-americanas para designar o segundo grupo de personagens transgénero como «mamã». Neste grupo inserem-se as representações delineadas pela estética do parecer que não oferecem qualquer capacidade de existência. As características humanas e cómicas destas personagens de «traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados» (Cândido, 1968:53-60) escondem a realidade não natural que contrasta com a liberdade declarada pelo cinema que produz uma fantasia despromovida pelo paradigma das ligações sociais destas personagens sem vida própria e apresentadas, citando novamente Ryan (131), como «assexuadas ou sexualmente disfuncionais».

Os transgéneros «mamã» ajudam as personagens com maior importância e destaque narrativo a ultrapassar as suas adversidades e dilemas. Quer em contexto dramático, quer em contexto cómico estas figurações atuam como confidentes e conselheiros que dão graça e cor à ação narrativa que transporta o público para «a tão familiar imagem de rebelião oferecida pela viagem que serve como chamada de atenção para as questões sociais mais urgentes e atuais» (Cohan e Hark, 2001:321).

Ainda que este tipo de representações (na sua maioria) não apresentem grande destaque narrativo ou uma estratégia de desenvolvimento temporal e espacial devemos argumentar que as personagens transgénero «mamã» são um convite ao caminho da autotransformação e do autoconhecimento que se realiza por intermédio da viagem e da sua jornada. A precedente história do protagonista masculino, anarquista e machista em fuga alterou-se para que os *road movies* se pudessem transformar em «veículos de representação da “alteridade” no seio de diferentes classes sociais, etnias, sexualidades ou géneros marginalizados» (Cohan e Hark, 2001:321).

Foi durante a década de 1990 que os *road movies* começaram a servir como cenário de enunciação para as personagens homossexuais e *drag queens*, em ambos os casos a sua disseminação popular coincidiu com a necessidade de libertação e com a reabilitação do posicionamento da teoria *queer* que, de acordo com Dickinson

(2007:120), passou a considerar o transformismo e a sexualidade como condicionantes indispensáveis e essenciais para a aceitação do gênero como ato performativo (Butler, 1999:6) e como algo que não é decisivo (Garber, 1993: 69).

Em *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1994) e em *To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newmar* (1995) a viagem de estrada exerce sobre as personagens *drag queen*¹⁶ e a personagem transexual uma «influência perante a identidade e a resistência do seu estado atual», aqui a estrada simboliza o espaço utópico em que é possível escapar às regras impostas pelas instituições de poder. À vista disso, cada uma das personagens «mamã» detém a capacidade de invocar no espectador um sentimento de complacência que indiretamente pode levar à minoração dos atos de violência e das situações de discriminação que acontecem no mundo real, a todas é atribuído um sentido cômico, extravagante e afetivo que possibilita a aceitação do público que assiste à história destas personagens desempenhadas por atores que são principalmente reconhecidos pelos seus papéis em filmes de ação (Cohan e Hark, 2001:322).

David Laderman (2002:202-205) afirma que a *storyline* desenvolvida para cada uma das personagens destes dois filmes «inscreve-se no campo da representação da modernidade que entende o gênero da viagem a partir daquilo que as suas fórmulas observam como sendo uma dialética que envolve não só os valores conservadores, mas também os desejos de rebelião que colocam em xeque os mitos associados ao indivíduo e à sociedade ocidental». Estas representações funcionam (ou ambicionam funcionar) como elementos de desconstrução da cultura padrão e da forte herança social que se estabelece como sendo a ideal.

A estrada como território que ilumina o desconhecido fomenta a crítica social perante as estruturas que organizam o poder, porém «as suas abordagens mais

¹⁶ Note-se que a maioria das personagens de *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* e de *To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newmar* são, segundo a personagem Nooxema de *To Wong Foo*, «gays com uma enorme noção de estilo para um só gênero» e não personagens transgênero como Dill em *The Crying Game* (1992) que é travesti ou Bree em *Transamerica* (2005) que é transexual. Joelle Ruby Ryan (52) coloca as personagens *drag queen* neste grupo porque as mesmas são definidas pelos «estereótipos dos papéis restritos e prescritos dos transgênero mamã».

libertadoras e transformadoras nem sempre convertem automaticamente cada filme num filme progressivo» (Cohan e Hark, 2001:322). Comumente, a experiência da alteração de consciência realiza-se de maneira discreta e comedida porque para amenizar a verdadeira questão narrativa e facilitar a visualização do espectador habitual são concedidas às personagens características que ilustram a ideia matriz que estas são obcecadas pela estética, por adereços chamativos ou brilhantes e que não têm qualquer interesse em estabelecer uma relação amorosa.

Hollywood ao conjecturar que a sociedade é demasiado “tradicional” para ter interesse num filme protagonizado por um indivíduo que não se encaixa nos cânones determinados pelos grupos de poder e/ou que pertence a uma minoria social evita a difusão de «mensagens que podem ser consideradas como politicamente incorretas» (Garber, 1992:9).

Recentemente, o filme *Dallas Buyers Club* (2013), de Jean-Marc Vallée, apresentou-nos uma personagem transgénero «mamã» repleta de rótulos que agradou o público e grande parte dos membros da academia de Hollywood. Rayon, que permitiu ao ator Jared Leto vencer o óscar de melhor ator secundário, é uma representação que relaciona a identidade transgénero à tristeza, à toxicodependência, à violência, ao humor negro, às práticas excêntricas e aos gestos mendazes que simbolizam o feminino nos homens que não devem chorar e só precisam de poder e influência.

Dias antes da entrega das estatuetas douradas em 2014, o jornalista da revista TIME, Steve Friess escreveu que Hollywood consagraria o desempenho do ator que deu vida a uma personagem «exagerada e trivializada de como os homens que fingem ser mulheres – em oposição àqueles que se sentem mulheres - se comportam»¹⁷. O que o jornalista coloca em causa não é a prestação do ator, mas a forma como a personagem por ele interpretada representa a noção depreciativa sobre indivíduos que não se identificam com as normas sociais determinadas para cada sexo, perpetuando a ideia de que toda a comunidade é composta por “Rayons”, ou seja, por

¹⁷ Friess, S. (2014). *Don't Applaud Jared Leto's Transgender «Mammy»*

(acedido em abril 2018 via: <http://time.com/10650/dont-applaud-jared-letos-transgender-mammy/>)

homens ridículos que vestem saias e têm tendências femininas obscenas dependentes dos estímulos sórdidos e machistas que controlam a criação da imagem do transgénero formada pelo homem (Tannehill, 2014:1).

Friess (2014) compara a personagem de Jared Leto à de Hattie McDaniels em *Gone with the Wind* (1939) porque também esta foi uma personagem construída com base em estereótipos (neste caso, raciais) e que Hollywood premiou.

Em 1940 quando McDaniels venceu o óscar de melhor atriz secundária pela sua interpretação de Mammy (a simpática e teimosa escrava negra de Scarlett O'Hara) a academia de Hollywood ficou muito orgulhosa de si mesma, felicitando-se por ter oferecido pela primeira vez o tão desejado galardão a uma atriz negra. No entanto, o que na década de 40 foi visto como um ato dignificante presentemente originou leituras que condenaram a forma como Mammy foi representada invocando a possibilidade de algo muito semelhante acontecer também com Rayon. Friess ao colocar a personagem de Leto no mesmo lugar, e passo a citar, «desonroso» que Mammy sugere-nos que a premiação com óscar da primeira personagem transgénero, ainda que interpretada por um ator cisgénero, vai ser questionada só daqui a alguns anos tal como aconteceu com a empregada escrava de *Gone with the Wind*.

Dallas Buyers Club conta a história verídica do eletricista heterossexual Ron Woodroof que foi diagnosticado com o vírus da sida em 1985, durante um dos períodos mais negros da doença. Depois do inicial período de negação Woodroof começou a ser tratado com o único medicamento autorizado nos EUA que quase o conduziu à morte, decidido a procurar tratamentos alternativos que lhe permitissem prologar os trinta dias de vida previstos pelos médicos Woodroof estabeleceu contacto com um farmacêutico no México que passou a fornecer-lhe outras drogas. Vendo uma possibilidade de negócio o texano começou a traficar diferentes fármacos e a vendê-los numa loja improvisada por si àqueles que se encontravam na mesma situação.

A esta parte factual foi acrescentada a relação de amizade entre Woodroof e Rayon, personagem transgénero seropositiva, citando Friess (2014) e Viebrock (2016:170), «cem por cento ficcionada». Nas suas análises os autores questionam a «fabricação baseada em clichés» de Rayon e comparam a sua imagem à do protagonista que é apresentado como um «homem masculino que só usa chapéu e

botas de cowboy, óculos de piloto (...) que se senta de pernas abertas, conta o dinheiro gerado pela venda das drogas e carrega consigo uma arma (...) evidenciando-se como heterossexual quando se recusa apertar a mão de Rayon e o apelida de “fada sininho”». Viebrock (170) argumenta que Rayon, o amigo ajudante de Woodroof na venda de fármacos e na divulgação do negócio, contrária a imagem forte do protagonista porque «utiliza maquilhagem muito estridente, está constantemente a mascar patilha elástica de uma forma provocativa, fala com uma voz nasalada e comporta-se como um transexual estereotipado na maior parte das cenas do filme».

Ainda que a ação do filme decorra durante um dos períodos mais obscuros da doença que estava associada a homossexuais, transgéneros e pessoas com dependência é necessário compreender que a construção de personagens como Rayon influencia as perceções sociais de hoje face a uma das minorias mais desprotegidas, marginalizadas e discriminadas.

3.3. Transgénero «Monstro»

No terceiro grupo de personagens transgénero encontramos aquelas que são concebidas a partir das conceções demarcadas pela cultura popular sobre o monstro híbrido, disforme, mau, violento e moralmente abominável. A sua criação é originada pelos significados mitológicos que durante a antiguidade personificaram o medo do desconhecido que o homem combateu através da força. Os anteriores temores causados pelo cristianismo, pelas viagens e pelo contacto com raças ou espécies não conhecidas deram lugar aos medos que no século XX levaram a incluir no grupo das personagens monstro os indivíduos com uma orientação sexual diferente, que pretendiam mudar de sexo ou alterar a sua identidade de género.

As histórias de terror fizeram sempre parte do imaginário do ser humano acompanhando a estrutura social e política de cada período. Elas têm como objetivo infligir medo através daquilo que mais nos aterroriza, por exemplo ser perseguido, torturado ou assassinado por alguém desequilibrado é um medo comum que o cinema utiliza para horrorizar e intimidar o espectador. Quando o género e a sexualidade são invocados pelo cinema de terror a sua narrativa convoca a diferença e as posições inadequadas ou deficientes da figura masculina como arquétipo do medo, é desta forma que aos medos naturais são associados os espectros da agressão feminina e da atividade sexual, o desejo masculino homoerótico e os comportamentos e identidades transgénero.

O homem inseguro, fraco e emasculado é geralmente apresentado no começo de cada filme como uma personagem inofensiva, no entanto a facilidade que tem ao parecer uma mulher, a crueldade dos seus atos e a mestria em enganar transforma, como declarado por Joelle Ruby Ryan (189), «o seu estatuto inicial de vítima para o de monstro». Posto isto, a simpatia gerada entre o público é substituída pelo medo e pela transfobia que na sociedade se reflete através da violência, da opressão e da falta de igualdade entre cisgéneros e transgéneros.

Segundo Jeremy Russel Miller (24) o transgénero «monstro» é uma personagem com transtornos mentais que é utilizada como exemplo daquilo que pode acontecer a quem não segue as normas do regime heterossexual e patriarcal. Assim,

para além da imagem do louco condenada pela sociedade também a alteração de género e a sexualidade não normativa passaram a ser consideradas como uma ameaça e, como nota Ryan (54), «demonizadas» no cinema. Phillips (2006:109-114) acrescenta que a representação alusiva do monstro passou a ser utilizada para a defesa do ajustamento natural do sexo e do género binário.

Harry M. Benshoff (1997:234) reconhece que «os novos modos de construção textual praticados no cinema, principalmente no género do terror e do horror, colocam em causa os estilos e as representações cinematográficas desenvolvidas a partir dos formalismos das expressões da era clássica». Dos antigos discursos do cinema, e também da literatura, aos novos cineastas interessaram as «construções modernistas do século dezanove e do século vinte, os monstros (híbridos e as criaturas do período gótico), a homossexualidade e as suas consideráveis sobreposições» (16). Estas últimas são na sua maioria um resultado das obras dos artistas do decadentismo¹⁸ que associaram o indivíduo homossexual à morte, à decadência, aos amores não naturais e à inversão de género.

Psycho (1960) de Alfred Hitchcock foi um dos primeiros filmes a desobedecer aos cânones de Hollywood. A alteração da base e das regras pelo argumento permitiu o começo de novas hipóteses, códigos visuais e convenções narrativas que transformaram a experiência do público na sala de cinema.

A personagem de Leigh, ao ser violentamente assassinada por Norman Bates durante a primeira metade do filme, alterou para sempre a percepção do espetador de cinema. Pela primeira vez a morte de um protagonista acontece sem qualquer aviso prévio e cronologicamente muito cedo. O público deixa de possuir um sentimento de

¹⁸ O decadentismo é a corrente artística que se caracteriza pela descrença no progresso, pela infelicidade humana e pela procura de sensações novas e mais intensas. Segundo Benshoff (19) «os decadentes (principalmente) masculinos celebram-se como criaturas pálidas, magras, delicadas, estetizadas e emocionais que popularizam a construção “científica” do homossexual através da inversão de género e da “anima muliebris in corpore virile inclusa”, ou seja, da alma da mulher presa num corpo de homem». Por serem descendentes dos trágicos heróis góticos e românticos, os monstros do decadentismo assumem algumas das características dos seus autores e apresentam-se como seres tristes, sombrios e pequenos.

segurança sobre o filme que neste caso só revela os motivos que conduziram ao assassinato da personagem feminina no final. Note-se que a morte desta personagem aterrorizou o público não só pela brutalidade do assassinato, mas também pela posterior compreensão dos eventos que levaram a reconsiderar toda a premissa e mensagem da história (Boer, 2001:46).

No filme Norman Bates é um jovem tímido e inseguro que manifesta uma personalidade dupla: por um lado é ele, por outro a mãe, que vem no final a revelar-se falecida. Bates é um personagem que choca o espectador através da disparidade dos comportamentos e insensibilidade gerada pelo conflito entre a sua personalidade retraída e a personalidade violenta e controladora da mãe. Este conflito inicia-se no momento em que o rapaz convida a hóspede Marion Crane para jantar na sua casa e a mãe se opõe, apesar de a mãe não aparecer em cena a discussão é ouvida para que se perceba a influência que a matriarca exerce sobre o filho. Os dois acabam por comer sozinhos no motel onde conversam sobre a mãe de Norman, é durante essa conversa que o jovem rapaz começa a personificar a mãe que mais tarde, naquilo que parece ser um ato de ciúmes, assassina Marion Crane.

Tal como Norman Bates, também os monstros de *Dressed to Kill* (1980) e de *The Silence of the Lambs* (1991) utilizam um disfarce representativo do sexo oposto para punir elementos deste sexo. Em *Dressed to Kill* o psiquiatra Robert Elliot, numa cena muito semelhante à de *Psycho*, esfaqueia no elevador a paciente pervertida que trai o marido, perseguindo depois a prostituta que testemunha o assassinato. E em *The Silence of the Lambs* o insano “Buffalo Bill”, que acredita ser transexual, sequestra várias mulheres para poder utilizar a pele destas como a sua própria pele.

Estes três personagens são construídos com base nos estigmas em torno do género e da sexualidade “desviante” dos anos 50. O transgénero «monstro» surgiu na década de 50 quando, em Wisconsin, Ed Gein foi preso pelo assassinato de duas mulheres. A correlação entre Gein e a inversão de género deveu-se aos antigos rumores sobre a sua transexualidade e ao facto de este ter utilizado a pele dos corpos das suas vítimas para tentar transformar-se numa mulher. No centro da sua monstruosidade encontram-se todas as ameaças à ordem do sistema patriarcal produzido e mantido através da estrita regulação do género e da sexualidade, assim

Hollywood ao adaptar a sua história popularizou, durante a segunda metade do século XX, o transgênero como uma criatura desequilibrada e violenta.

Philips (85) argumenta que algumas narrativas de terror «esforçam-se para serem desassociadas das representações negativas sobre o transgênero», no entanto «o tema do gênero não pode, em nenhum dos casos, ser facilmente descartado». Se em *Dressed to Kill* a narrativa justifica os crimes cometidos pelo transgênero monstro como sendo uma consequência do desejo da mudança de sexo, em *Psycho* e em *The Silence of the Lambs* há personagens que fazem o inverso explicando ou mencionando que os delírios destes assassinos não estão relacionados com a transexualidade, nem com o *crossdressing*. No filme de Hitchcock, por exemplo, o psiquiatra informa o espectador que «um homem que se veste com roupas de mulher para conseguir uma mudança de sexo ou satisfação é um travesti», assim Norman Bates que «estava simplesmente a fazer tudo o que fosse possível para manter viva a ilusão de que a sua mãe se encontrava viva» não deve ser considerado como transgênero.

Contestando parte da tese de John Philips, Jeremy Russel Miller (138) afirma que as narrativas de terror não têm qualquer intensão em serem desassociadas das representações negativas sobre transgêneros quando enunciam no final dos filmes que tais personagens não são travestis ou *crossdressers*. Para a autora o que estas narrativas fazem é representar o assassino como um indivíduo transgênero, associando-o ao transtorno dissociativo de identidade, para depois, de acordo com as normas da sociedade heteronormativa, anulá-lo. Desta forma, a imagem do indivíduo transgênero não só é escurecida, como também eliminada de uma sociedade que teme a representação de um “homem-mulher”.

A autora fundamenta o seu argumento utilizando a personagem “Buffalo Bill” de *The Silence of the Lambs* que segundo Hannibal Lecter “não é transexual”. Lecter diz que “Billy odeia a própria identidade e acha que isso faz dele um transexual, porém a sua patologia é mil vezes mais selvagem e aterrorizante”. Nesta frase Miller vê reforçada a ideia de que a identidade transgênero é facilmente determinada por outras pessoas e que o seu posicionamento conduz à imagem da criatura repugnante e ameaçadora.

Os três filmes desenvolvem-se a partir de uma narrativa comum que demoniza e estigmatiza a fluidez de género em benefício da expressão normativa do género. Serrano (2007:36) enuncia que a revelação da transformação destas personagens em mulheres assassinas funciona como o verdadeiro *plot twist* do filme, para a escritora de *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity* os estereótipos essencialistas distinguem e minimizam primeiro o género feminino, depois o indivíduo homossexual e, por fim, a identidade transgénero.

Neste tipo de filmes o género feminino é colocado numa posição que aparentemente rompe com o tradicional papel da mulher, no entanto os atos criminosos e os comportamentos condenados pela sociedade cometidos por estas personagens são utilizados como pretexto para seu o homicídio. Tal como o jovem inseguro que perde o estatuto de vítima para o de monstro também as suas vítimas são representadas como seres monstruosos que merecem morrer (Miller, 2012:115-116). As narrativas estimuladas pela procura da identidade do assassino destas mulheres constroem os seus vilões a partir dos princípios históricos homofóbicos, «a ideia de que a homossexualidade era um desvio das normas ou uma desordem psicológica curável levou a que o transgénero, inexoravelmente ligado à homossexualidade na perceção do público comum (apesar do facto que muitos indivíduos transgéneros serem na verdade heterossexuais), pudesse ser interpretado como um indicador da subjacente transfobia na sociedade» (Fielding, 2012:2).

3.4. Transgénero «Revolucionário»

O transgénero «revolucionário» surge a partir dos documentários da década de 70, 80 e 90 que «libertaram o indivíduo da identidade herdada» (Bauman, 1998:30). Ainda que alguns desses documentários não fossem um resultado absoluto da voz dos seus protagonistas, o facto de os mesmos serem apresentados como «pessoas reais motivou as bases para o começo de um novo ciclo que mostrou o transgénero como alguém que não utiliza a mudança de género a favor de um objetivo definido pela narrativa (...) a qual por vezes também o associa a comportamentos de grande violência» (Miller, 2012:162).

Em 1978, o pseudodocumentário *Born a Man... Let Me Die a Woman* estabeleceu um paralelismo entre a imagem do transgénero como um monstro de laboratório e o indivíduo determinado pelos grupos de poder. No filme todos os transexuais são reduzidos à condição de objetos descaracterizados e desconsiderados como sujeitos de direito, a narrativa apresenta-os como instrumentos de estudo da ciência que corrige o sexo de quem se encontra «aprisionado»¹⁹ num corpo errado. Esta correção é explicada durante o filme através dos comentários feitos pelo médico especialista, o Dr. Leo Wollman, e pelas imagens²⁰ e relatos dos transexuais em processo de mudança de sexo.

Ao longo do documentário o espectador é confrontado com a existência de duas realidades equidistantes: a primeira manifesta-se pela presença dos transexuais que começam a ser percebidos e concebidos pelas suas dimensões humanas, sociais, psicológicas e jurídicas; e a segunda, atendendo ao modo de representação destes indivíduos como experimentos de sucesso, associa a esta dimensão os episódios dramáticos que descrevem o suicídio ou a castração de quem ainda não foi

¹⁹ Termo utilizado pelo narrador do filme, o Dr. Leo Wollman.

²⁰ Em várias cenas do filme o Dr. Leo Wollman coloca-se diante dos transexuais despidos com um ponteiro para indicar os órgãos genitais e as partes do corpo que já sofreram ou sofrerão alterações. Nestas cenas o corpo do indivíduo transexual é mostrado através de planos e close-ups que Ryan (240-241) classifica como desumanos.

cirurgicamente assistido, a ligação à prostituição e os testemunhos que contradizem a suposta natureza humana da própria narrativa (Waugh, 2000:72-73).

Como nota Joelle Ruby Ryan (240), repare-se que a representação do transgénero em *Let Me Die a Woman* «é simplesmente uma imagem mais gritante e direta de como os corpos transgéneros têm sido historicamente exibidos, colonizados, controlados e objetivados». Para autora (55) o formato sensacionalista que envolve os assuntos sobre transgéneros faz com que alguns documentários transpareçam um carácter «processual», estes «concentram-se sobretudo na transição física (administração de hormonas, nome legal, mudança de sexo, cirurgias, ...) em vez de apresentarem, ou retratarem, um relato mais íntimo da vida da pessoa ou do ambiente cultural, social, político e económico em que vivem».

Em *Paris is Burning* (1990) a representação dos protagonistas homossexuais, das *drag queens* e das mulheres transgénero permitiu uma reflexão sobre os paradoxos e desafios do sistema de exclusão. O documentário retrata os sonhos e as ambições daqueles que durante a década de 80 participaram nos bailes *underground* de Nova Iorque. Os bailes ao tornarem-se lugares seguros para os jovens de cor *queer* e transgéneros se expressarem livremente criaram diferentes categorias de afirmação ligadas ao conceito de *realness*. Nestes bailes o júri avaliou o realismo de cada performance através do critério de aproximação ao arquétipo que mostrou os espaços não ocupados por estes indivíduos que competiam em categorias como «corpo verdadeiro», «estudante universitário», «atriz de cinema», «executivo de Wall Street», «modelo parisiense», «*drag queen*», «magnata», «militar», etc.

Também na ficção as personagens transgénero, citando Stacul (2017:183), «colocaram em evidência o próprio processo de fingimento e a simulação das normas de género». Os retratos íntimos da vida dos protagonistas transgéneros representados em filmes como *Boys Don't Cry* (1999) e em *Transamerica* (2005) desafiaram abertamente os precedentes modos de representação. A discriminação e o preconceito social, a autodeterminação de género, a eliminação da transexualidade

como doença patológica²¹, o direito à alteração de nome e o acesso aos serviços de saúde estabeleceram-se como verdadeiros motores da narrativa que passou a conferir a estas personagens um estatuto real, ou melhor, uma realidade mais natural, distintiva e tangível do que aquela do «objeto» a que se encontravam associados.

Quando um indivíduo assume uma identidade de género diferente daquela que o seu sexo biológico “define” verifica-se que é obrigado a construir os seus papéis sociais. Esta construção acontece porque as instituições de poder que regulam, admitem, separam e sancionam os papéis na sociedade nem sempre se encontram preparadas ou permitem inclusões que não sejam reguladas por fatores históricos e naturais. Numa tentativa de romper com as práticas e com os discursos da heteronormatividade vale a pena colocar a questão: como vivem os indivíduos que refutam o seu sexo de nascimento, que trabalham e redesenham os seus corpos e distinguem a identidade da sexualidade?

A história mostra que a constante categorização baseada no género influencia o modo como agimos e pensamos diante das pessoas do mesmo sexo. A identidade de género, ao ser construída através do sexo biológico, circunscreve a própria orientação. É por isso que os conceitos de masculinidade e feminilidade se referem às características que o indivíduo não controla, mas que o coletivo cultural lhe concede.

Utilizando como exemplo o filme *Boys Don't Cry* percebe-se que a exposição de algumas características, neste caso associadas à masculinidade hegemónica, orientam a construção narrativa para as situações de preconceito, de agressão e o crime de ódio representados no final do filme. Baseado numa história verídica, o filme retrata a transformação de um jovem que nasce com o sexo feminino, mas que se identifica

²¹ Até junho de 2018 a transexualidade estava classificada pela Organização Mundial de Saúde (OMS) como «doença mental». O texto de referência da OMS, o CID 10, incluía as pessoas transexuais na mesma categoria que a pedofilia e a cleptomania. Nesta atualização, denominada por CID 11, a transexualidade deixa de ser entendida como «transtorno de identidade de género» para ser categorizada como «incongruência de género». No entanto, a nova definição irá manter a transexualidade na lista de «saúde mental» para que cada indivíduo que necessite de ajuda médica possa obtê-la, em muitos países o sistema nacional de saúde não comparticipa ou reembolsa os tratamentos se o diagnóstico não pertencer à lista da OMS.

com o género masculino. Na primeira cena, o plano dos olhos de Brandon através do espelho retrovisor do carro convoca o espetador para uma viagem ao universo da masculinidade adotada e construída pelas crenças que forçam os indivíduos do sexo masculino a seguirem determinados comportamentos para serem aceites em sociedade, assim em cenas posteriores vemos o protagonista a cortar o cabelo, a falar num tom mais grave e colocado, a vestir “roupas para homens”, a assumir uma posição de liderança no grupo, a ser violento e competitivo, a diferenciar o seu sexo da sua identidade, a interessar-se por música rock, carros, mulheres, etc. Em suma, Brandon Teena tenta construir a sua masculinidade de acordo com os paradigmas sociais de como os homens se parecem e atuam. Tal construção mostra-se necessária para aceitação e inclusão de Brandon numa cidade desconhecida e no seio de um novo grupo de amigos, o qual reflete e reproduz os estereótipos machistas e agressivos que se associam ao sexo masculino. São estes comportamentos que perpetuados no tempo e transmitidos a John e a Tom conduzem a uma violação que se interpreta como uma correção ao género de Brandon e a um interrogatório que insiste em desconstruir a verdadeira identidade do rapaz, colocando-o na posição de infrator.

A construção social da masculinidade permite pensar a história de Brandon Teena no contexto do género e da sexualidade. Esta foi uma das primeiras versões a conceder voz ao rapaz transgénero que a pequena comunidade de Falls City, no Nebraska, considerava ser uma rapariga com tendências masculinas e lésbicas, denominações que neste caso não são aplicáveis. Por detrás das considerações que tendem a naturalizar os cenários sociais, o filme possibilita a discussão sobre a hegemonia masculina explorando os conflitos que existem no domínio do género binário; na diversidade sexual, ainda que o sentimento associado a esta seja suplantando pela subjetividade individual de Brandon e da namorada; e no interior de uma comunidade, assim interessa lembrar que o assassinato de Brandon não deve ser considerado como um cliché aliado à realidade transgénero, mas como uma consequência decorrente dessa.

Transamerica conta a história de uma mulher presa num corpo masculino que a poucos dias de realizar a operação de mudança de sexo recebe um telefonema da polícia da Nova Iorque a informá-la que o filho, cuja a existência desconhece, está

preso num centro de detenção de menores. Em conversar com a psicóloga Bree Osbourne relata o sucedido e afirma que o rapaz que a contactou pode ser mesmo seu filho, pois na juventude teve uma relação, assinalada como «quase lésbica», com a mãe do jovem. A descoberta da paternidade acontece quando a protagonista possui autorização médica e jurídica para ser operada, mas precisa ainda da assinatura da psicóloga para que a operação se concretize. A psicóloga ao saber da existência de Toby declara que só assina a documentação necessária no momento em que Bree estiver «totalmente preparada», isto é, quando conhecer o filho e se assumir perante ele como transexual. Aqui, a narrativa participa aos espetadores o conflito estabelecido entre o transexual e o corpo que não lhe pertence, um corpo que carece de cirurgia para adequar a aparência física à realidade psíquica do indivíduo. Bree ao falar com a psicóloga sobre o seu difícil passado como Stanley utiliza a terceira pessoa, ora, isto traduz que a personagem não está à vontade com o seu sexo biológico, o que lhe causa um profundo sentimento de desconforto, angústia e repulsa em relação ao próprio corpo. A personagem tende a esconder-se por detrás de roupas compridas que ocultam uma estrutura física que não é autêntica, tal situação evidencia-se quando Bree viaja com Toby para Los Angeles e o rapaz exhibe com liberdade o corpo que lhe pertence. É durante a viagem de carro que surgem as primeiras interrogações sobre os papéis familiares e sexuais: Bree não sabe se deve apresentar-se como mãe ou como pai ao rapaz que a corteja.

No decorrer da ação de *Transamerica*, entende-se que a realidade e a dor de Bree são consequências do sexo e do corpo masculino, mas também dos papéis sociais a que estes conceitos obrigam. A anatomia da protagonista contrasta com o único papel que deseja assumir: o de mulher. É o papel de mulher presentificado pela narrativa que possibilita a interrogação sobre o paradigma da identidade de género a partir da transexualidade e das questões sociais (re)definidas ao longo dos anos. O filme, ao utilizar o tema da paternidade para mostrar que os papéis associados a um e outro género podem ser, na verdade, assumidos por qualquer pessoa, salienta a fragilidade de todas as construções sociais. Quando retratadas no filme, estas apresentam-se como inconstantes e variáveis pela complexidade do sentimento humano.

Na presente análise importa salientar que a máscara da protagonista é revelada pela problemática que envolve o uso da casa de banho: um espaço demarcador da própria identidade de género. É durante a viagem de carro com Toby, no meio de uma urgência maior, que o rapaz acaba por ver acidentalmente o pénis de Bree e descobrir que ela é transexual. As diferentes cenas que mostram uma casa de banho, elementos que facilmente são associados a este local ou a necessidade de utilizá-la confrontam a realidade que Bree pretende ocultar devido a todas as questões associadas à sua identidade de género.

O cinema de ficção possibilitou o entendimento da noção de autenticidade ligada à máscara como dispositivo do “eu interior”, fundamental para a compreensão de cada personagem. Segundo Bakhtin (1987:35), «a máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único (...) a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização (...) baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos». Para Lévi-Strauss (1981:124) «uma máscara não existe em si (...) não é aquilo que representa, mas aquilo que transforma, isto é: que escolhe não representar (...) uma máscara nega tanto quanto afirma: não é feita somente daquilo que diz ou julga dizer, mas daquilo que exclui».

Utilizando como exemplo a personagem Agrado do filme *Tudo Sobre a Minha Mãe* (1999), de Pedro Almodóvar, percebemos que o corpo, a pessoa, o género e a identidade são produzidos e que é através dessa produção que a máscara se torna autêntica. No filme, tentando entreter a plateia, Agrado confessa: «Chamo-me Agrado porque toda a minha vida tentei agradar os outros. Além de agradável, sou muito autêntica. Vejam que corpo. Feito à perfeição. [Faz uma pausa e aponta as partes do corpo que cirurgicamente alterou revelando o seu custo]. Olhos “amendoados”: oitenta mil. Nariz: duzentos mil. Um desperdício porque numa briga fiquei assim [mostra o desvio no nariz]. Sei que me dá personalidade, mas se tivesse sabido não teria mexido em nada. Continuando. Seios: dois, porque não sou nenhum monstro. Setenta mil cada, mas já estão amortizados. Silicone [Onde? -Grita um homem]. Lábios, testa, maçãs do rosto, quadris e rabo. O litro custa cem mil. Calculem vocês,

pois eu já perdi a conta (...) custa muito ser autêntica (...) e nestas coisas não se deve economizar porque se é mais autêntica quando se parece com o que se sonhou para si mesma».

O monólogo de Agrado evidencia não só a autenticidade como característica reflexiva da própria máscara - os seus sentimentos e o silicone é o que de mais verdadeiro possui - mas também o argumento de Butler (1999) e de Pennycook (2007) sobre a base performativa do género. Aqui o corpo é utilizado como um instrumento mutável de procura da essência do “eu” que a repetição dos atos e gestos mais expressivos naturaliza e dá a conhecer, é o desejo por um corpo idêntico àquele ambicionado que funciona como um agente de construção pessoal e dos subjacentes papéis enfatizados por ele. A descrição de Agrado é uma tentativa clara de desestruturação dos arquétipos de género na pós-modernidade, bem como das formas que atribuem significados às aparências corporais e à noção de feminino, estas últimas entendem-se como princípios subjetivos de reconhecimento das identidades em constate reinvenção e crescimento. Veja-se que Agrado, com todas as transformações que o aproximam a uma mulher, ainda mantém o seu sexo biológico levando o espetador a perguntar se é homem ou mulher. A cena permite pensar sobre a organização e limitação da identidade que, de um ponto de vista não quantificável, manifesta os conceitos existentes, mistura-os e altera-os para novas formulações. Ser homem ou mulher não se define pelo sexo de nascimento, ambos os conceitos são conceitos subjetivos que provém de um sentimento próprio. Assim, em conformidade com Epps e Kakoudaki (2009:151) «o discurso de Agrado é uma encenação eloquente e auto-consciente de como o transgénero pode subverter a ideia do “género verdadeiro”».

Nas últimas duas décadas os transgéneros representados em ficções e em documentários «criticaram e interrogaram a cultura em que vivemos». Filmes como *Screaming Queens: The Riot at Compton's Cafeteria* (2005), *Tangerine* (2015), *The Swimming Club* (2016) e *A Fantastic Woman* (2017) exibem as suas personagens transgénero como «agentes políticos dedicados à mudança radical e à transformação cultural» e não como meros corpos que despertam a «curiosidade passiva da cultura hegemónica». Os filmes da «nova onda» de cinema transgénero (...) não têm

interesse em explicar a etiologia da identidade transgênero ou em “justificar” a sua existência (...) em vez disso, eles interessam-se por retratar temas como a brutalidade policial, a violência de gênero, o sistema de gênero binário, o abuso existente nos complexos prisionais e a marginalização epistêmica (...) diretamente articulados com a resistência, agenda política, voz e poder coletivo dos indivíduos transgêneros» (Ryan, 2009:253-255).

Miller (162-166), que assume sempre uma postura mais crítica, ao escrever sobre a ligação das novas narrativas aos argumentos do passado admite a existência de uma relação de proximidade com os espectadores. Note-se que em *Boys Don't Cry*, *Transamerica* e *Fantastic Woman* algumas cenas de violência, de questionamento da identidade de gênero e que mostram o sexo biológico dos protagonistas provêm das narrativas antigas que utilizavam o corpo do transgênero como um objeto. Já em *Tangerine* os conflitos e as relações de amizade das personagens lembram o tom cômico aplicado nas narrativas progressivas²². Para a autora (162) as relações de proximidade devem-se à autenticidade e veracidade das representações transgênero que «originam um sentimento de pena no público (...) isso acontece não só por causa da falta de entendimento sobre as situações que as personagens vivem, mas também porque os filmes ainda não transmitem o nível de conhecimento necessário para uma conexão profunda com os espectadores».

²² Ver pág. 24

4. Conclusão

Com o intuito de identificar e perceber a representação transgênero no cinema comercial, que é líder a nível de aderência do público, confirmou-se que a inclusão de personagens transgênero é ainda reduzida e sujeita a medidas de regulação relativamente àquilo que dela é mostrado.

No momento de reconhecer as personagens de cada um dos grupos apresentados verificou-se um outro ponto que deve ser referido: quase todas as personagens fazem a transição (seja esta de sexo e/ou de género) do masculino para o feminino. Repare-se que das ficções citadas apenas *Boys Don't Cry* contrariou a tendência da cultura vinculada à imagem do homem.

A catalogação das personagens transgênero evidencia a complexidade dos conceitos de sexo e de género, bem como a pluralidade dos mesmos. São os sentidos históricos e as percepções sociais atribuídas a estas duas noções que conduzem à construção de representações legítimas, patológicas, descabidas, perigosas, atuais, mascaradas, desviantes ou maníacas dos transgéneros no cinema.

A distribuição das personagens transgênero em quatro grupos distintos mostra que cada construção é uma construção tipo, o que significa que as características físicas e psicológicas ao serem repetidas e alargadas a novos cenários podem ser facilmente assumidas como reais. Apesar de algumas narrativas não serem pejorativas nem redutoras da identidade transgênero, uma utilização imprópria, menos autêntica e confusa faz com que determinadas concepções, mitos e simbolismos se propaguem, às vezes por muito tempo, dificultando a integração e aceitação destes indivíduos na sociedade.

É também importante notar que os discursos apresentados pelas narrativas contemporâneas (apesar de estabelecerem pontos de ligação) contrapõem aquelas que são protagonizadas pelo transgênero «enganador», «mamã» e «monstro». A alteração dos papéis sociais, a libertação sexual, o feminino, a redefinição da masculinidade e a discussão em torno do conceito de género permitiu, a partir de uma nova perspetiva, revelar o domínio da cultura heteronormativa e do género binário, as dificuldades e os preconceitos associados a estes indivíduos. Contudo, a

representatividade e a relação de proximidade entre os novos discursos apresentados e o público continua ainda distante daquilo que seria esperado.

Assim chegamos a uma reflexão daquilo que conduz à transformação dos modos de representação destas personagens. Em primeiro lugar, é necessária a reestruturação das histórias que envolvem estas personagens porque são elas que transformam o público através da maneira como abordam os temas do quotidiano. Os principais estúdios de cinema e os argumentistas que para eles trabalham têm de incluir nas suas histórias mais personagens transgénero. Para que isso aconteça uma abordagem viável seria a adoção de um sistema de quotas de representatividade para grupos minoritários. A maioria das narrativas com personagens transgénero não coloca essas personagens em papéis principais; é preciso trazer estas personagens do segundo plano para o primeiro plano e desassociá-las do humor fácil e do sensacionalismo. Por último, é essencial incluir transgéneros nos filmes *mainstream* à frente e atrás das câmaras de filmar.

Na anterior ideia está subjacente a reduzida diversidade de personagens em Hollywood e a predominância do homem branco, cisgénero e heterossexual. Tais noções espelham uma cultura dominante que coloca as suas próprias conceções sobre um grupo cujo conhecimento é reduzido. Subentende-se, então, a distinção entre o “eu” e o “outro” e a forma como o “eu” vê o “outro”, tratando-se esta de uma visão que separa e diferencia o “outro” da normalidade. A separação dos dois conceitos indica a divisão e hierarquização do mundo. Desta forma, importa usar o testemunho de pessoas transgénero, trabalhar a narrativa a partir das suas realidades e mostrar estas pessoas como pessoas “normais”. É fundamental que a Academia continue a destacar filmes, atores e realizadores transgéneros como aconteceu em 2017, ano em que aconteceram três fenómenos marcantes para o cinema transgénero: *A Fantastic Woman* foi distinguido com o óscar de melhor filme estrangeiro, a protagonista, transgénero, convidada a apresentar um prémio na cerimónia e Yance Ford fez história ao ser o primeiro realizador transgénero nomeado para um óscar.

5. Referências Bibliográficas

- Bakhtin, Mikhail. (1987) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo, Imprensa da Universidade de Brasília
- Beauvoir, Simone De. (2005) *O Segundo Sexo – Vol. 1*, Lisboa, Quetzal Editores
- Beshoff, Harry M. (1997) *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, Manchester, Manchester University Press
- Bento, Berenice. (2006) *A Reinvenção do Corpo – Sexualidade e Gênero na experiência sexual*, Rio de Janeiro, Garamond Lda
- Bildhauer, Bettina M. (2011) *Filming the Middle Ages*, London, Reaktion Books Ltd
- Boer, Roland. (2001) *Knockin' on Heaven's Door: The Bible and Popular Culture*, New York, Taylor and Francis Library
- Butler, Judith. (1999) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge
- Cândido, Antônio. (1968) *A Personagem de Ficção*, São Paulo, Ed. Perspectiva
- Castro, Ana Lúcia. (2010) *Cultura Contemporânea, Identidades e Sociabilidade – Olhares sobre o Corpo e as Novas Tecnologias*, São Paulo, Imprensa da UNESP
- Cohan, Steven; Hark, Ina Era. (2001) *The Road Movie Book*, London, Taylor & Francis e-Library
- Deleuze, Giles. (2000) *Diferença e Repetição*, São Paulo, Relógio d'Água
- Dickinson, Peter. (2007) *Screening Gender, Framing Genre: Canadian Literature into Film*, Toronto, University of Toronto Press
- Fielding, Leila. (2012) *To What Extent Can Portrayals of Norman Bates in Psycho and Buffalo in Silence of the Lambs be Interpreted as Reflecting the Values of a Transphobic society?*, Munich, GRIN Publishing
- Eitzen, Dirk. (1999) *Emotional Basis of Film Comedy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press

- Epps, Brad; Kakoudaki, Despina. (2009) *All About Almodóvar – A Passion for Cinema*, Minnesota, University Minnesota
- Foucault, Michel. (1998) *A Vontade de Saber - História da Sexualidade I*, Lisboa, Relógio d'Água
- Foucault, Michel. (2006) *Ética, Sexualidade, Poder*, São Paulo, Forense Universitária
- Foucault, Michel. (1979) *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro, Edições Graal
- Foucault, Michel. (1998) *O Uso dos Prazeres - História da Sexualidade II*, Lisboa, Relógio d'Água
- Garber, Marjorie. (1993) *Vested Interests: Cross-dressing & Cultural Anxiety*, New York, Penguin Books
- Gardner, John. (2004) *On Becoming a Novelist*, New York, W. W. Norton & Company
- Halberstam, J. Jack. (2005) *In Queer Time and Place - Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, NYU Press
- Harvey, David. (1993) *Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa Sobre as Origens da Mudança Cultural*, São Paulo, Loyola
- Hobbes, Thomas. (2004) *Leviathan*, Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd
- Jameson, Fredric. (1998) *Marxism, Hermeneutics, Postmodernism*, United Kingdom, Polity Press
- Kellner, Douglas. (2001) *A Cultura da Mídia*, São Paulo, EDUSC
- Kuhn, Annette. (1985) *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, Michigan, Routledge & Kegan Paul.
- Laderman, David. (2002) *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, Austin, University of Texas
- Lévi-Strauss, Claude. (1981) *A Via das Máscaras*, Lisboa, Editorial Presença
- Louro, Guacira Lopes. (2008) *Cinema e Sexualidade*, Rio Grande do Sul, Revista Educação & Realidade
- Louro, Guacira Lopes. (2011) *Teoria Queer: Uma Perspectiva Pós- Identitária para a Educação*, Rio Grande do Sul, Revista de Estudos Feministas N9

- Martínez, María Jesús. (1998) *Some Like It Hot: The Blurring of Gender Limits in a Film of the Fifties*, Universidad de Zaragoza (acedido via www.raco.cat/index.php/raco)
- Metz, Christian. (1980) *Linguagem e cinema*, São Paulo, Perspectiva
- Miller, Jeremy Russell. (2012) *Crossdressing Cinema: An Analysis of Transgender*, Texas, Texas A&M University Press
- Monteiro, Paulo Filipe. (2010) *Drama e Comunicação*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra
- Pennycook, Alastair. (2007) *Global Englishes and Transcultural Flows*, New York, Routledge
- Phillips, John. (2006) *Transgender on Screen*, New York, Palgrave Macmillan
- Raymond, J. (1979) *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male*, Boston, Beacon Press
- Roudinesco, Elisabeth. (2008) *A Parte Obscura de Nós Mesmos: Uma História dos Perversos*, Rio de Janeiro, Zahar
- Russo, Vito. (1981) *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, New York, Harper & Row
- Ryan, Joelle Ruby. (2009) *Reel Gender: Examining the Politics of Trans Images in Film and Media*, Ohio, Bowling Green State University Press
- Scott, Joan Wallach. (1988) *Gender and the politics of history*, New York, Columbia University Press
- Serano, Julia. (2007) *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*, California, Seal Press
- Stacul, Juan Filipe. (2017) *Homem em cena: a máscara da masculinidade*, Colatina, Clock-t Edições e Artes
- Swain, Tânia Navarro. (2000) *Feminismos: Teorias e Perspectivas*, Brasília, Imprensa da UNB
- Tannehill, Brynn. (2014) *Why Jared Leto's is Bad for the Trans Community* (acedido via: bilerico.lgbtqnation.com)
- Viebrock, B. (2016) *Feature Films in English Language Teaching*, Tübingen, Deutschen Nationalbibliografie

- Vining, Edward Pavson. (1881) *The Mystery of Hamlet. An Attempt to Solve an Old Problem*, Philadelphia, J.B. Lippincott & CO
- Wicke, Jennifer. (1997) *Double-Cross-Dressing: The Politics of a Genre*, *Annals of Scholarship* 11.4
- Waugh, Thomas. (2000) *The Fruit Machine: Twenty Years of Writings on Cinema Queer*, Oakland, Wilsted and Taylor Publishing Services
- Witt, Charlote. (2011) *The Metaphysics of Gender*, Oxford, Oxford University Press

6. Filmografia

- *A Fantastic Women*, Realização: Sebastián Lelio, Produção: Juan de Dios e Pablo Larraín, Fabula Komplizen Film, Chile, 2017
- *Dallas Buyers Club*, Realização: Jean-Marc Vallée, Produção: Robbie Brenner e Rachel Winter, Truth Entertainment Voltage Pictures, EUA 2013
- *Dressed to Kill*, Realização: Brian de Palma, Produção: George Litto, Cinema 77/Film Group, EUA, 1980
- *Hamlet*, Realização: Syend Gade e Heinz Schall, Produção: Asta Neilsen, Asta Films, Alemanha, 1921
- *Instruction Not Included*, Realização: Eugenio Derbez, Produção: Mónica Lozano, Alebrije Cine y Video Fulano, Megano y Asociados, México e EUA, 2013
- *Let Me Die a Woman*, Realização: Doris Wishman, Produção: Doris Wishman, Derran Video, 1977
- *Psycho*, Realização: Alfred Hitchhock, Produção: Alfred Hitchhock, Shamley Productions, EUA, 1960
- *Some Like It Hot*, Realização: Billy Wilder, Produção: Billy Wilder, Mirish Company, EUA, 1959
- *Tangerine*, Realização: Sean Baker, Produção: Sean Baker, Karrie Cox, Marcus Cox, Darren Dean e Shih-Ching Tsou, Duplass Brothers Productions e Through Films, EUA, 2015
- *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, Realização: Stephan Elliot, Produção: Al Clark e Michael Hamlyn, PolyGram Filmed, Austrália, 1994
- *The Celluloid Closet*, Realização: Rob Epstein e Jeffrey Friedman, Produção: Rob Epstein e Jeffrey Friedman, Channel Four Films, HBO Pictures, EUA, 1995
- *The Crying Game*, Realização: Neil Jordan, Produção: Stephen Woolley, Palace Pictures, UK, 1992
- *The Swimming Club*, Realizador: Cecilia Golding e Nick Finegan, Produção: Dazed Digital, UK, 2016
- *To Wong Foo Thanks for Everything Julie Newmar*, Realização: Beeban Kidron, Produção: Walter F. Parkes e Bruce Cohen, Amblin Entertainment, EUA, 1995

- *Tootsie*, Realizador: Sydney Pollack, Produção: Charles Evans, Sydney Pollack, Dick Richards e Ronald L. Schwary, EUA, 1982
- *Transamerica*, Realização: Duncan Tucker, Produção: Rene Bastian, Sebastian Dungan e Linda Morgan, Belladonna Productions, EUA, 2005
- *Tudo Sobre Mi Madre*, Realizador: Pedro Almodóvar, Produção: Agustín Almodóvar e Michel Ruben, Warner Sogefilms, Espanha, 1999
- *We Steal Secrets: The Story of Wikileaks*, Realizador: Alex Gibney, Produção: Alex Gibney, Marc Shmuger e Alexis Bloom, Jigsaw Productions e Global Produce, EUA, 2013